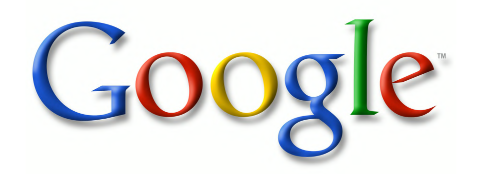
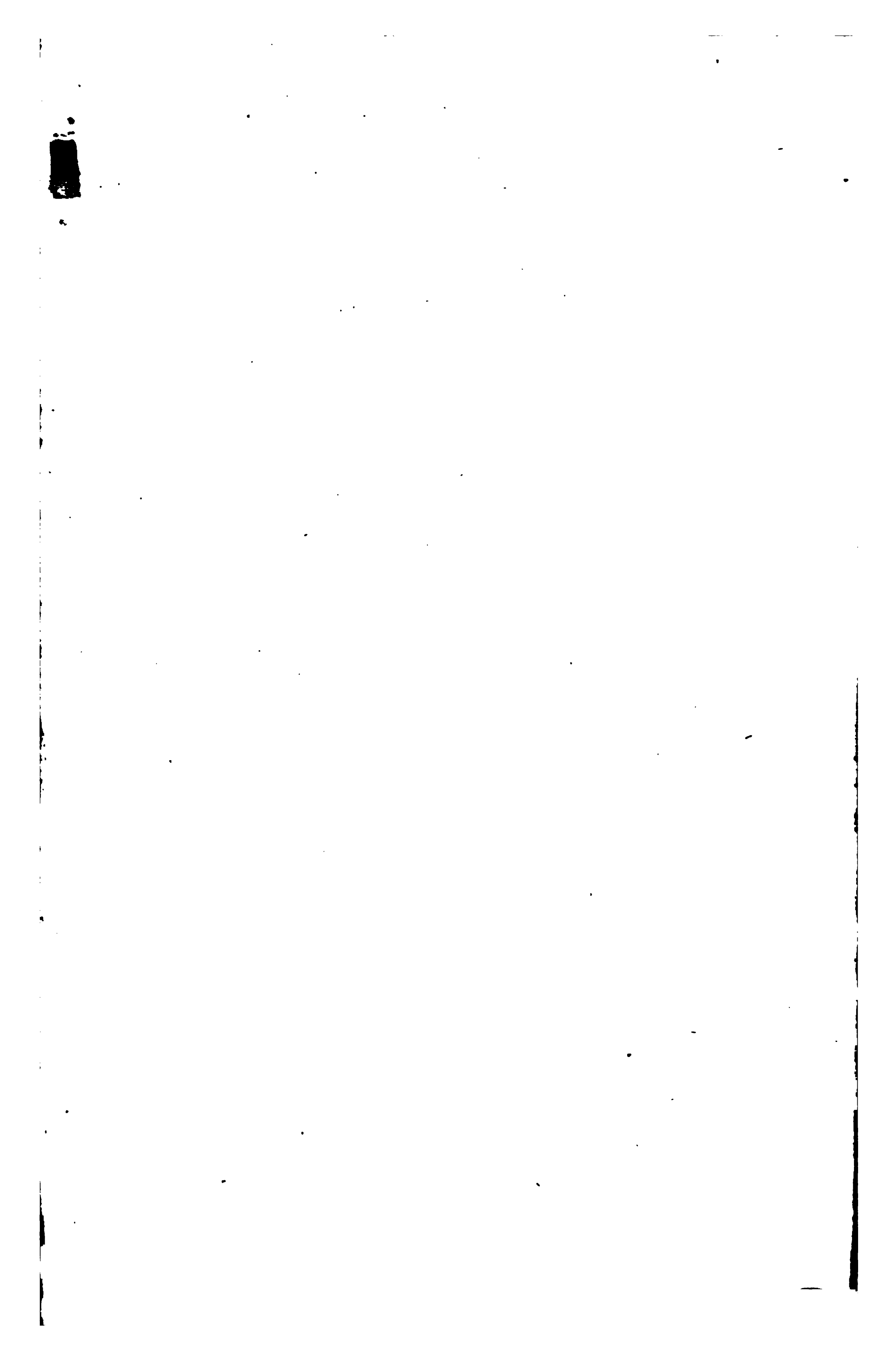
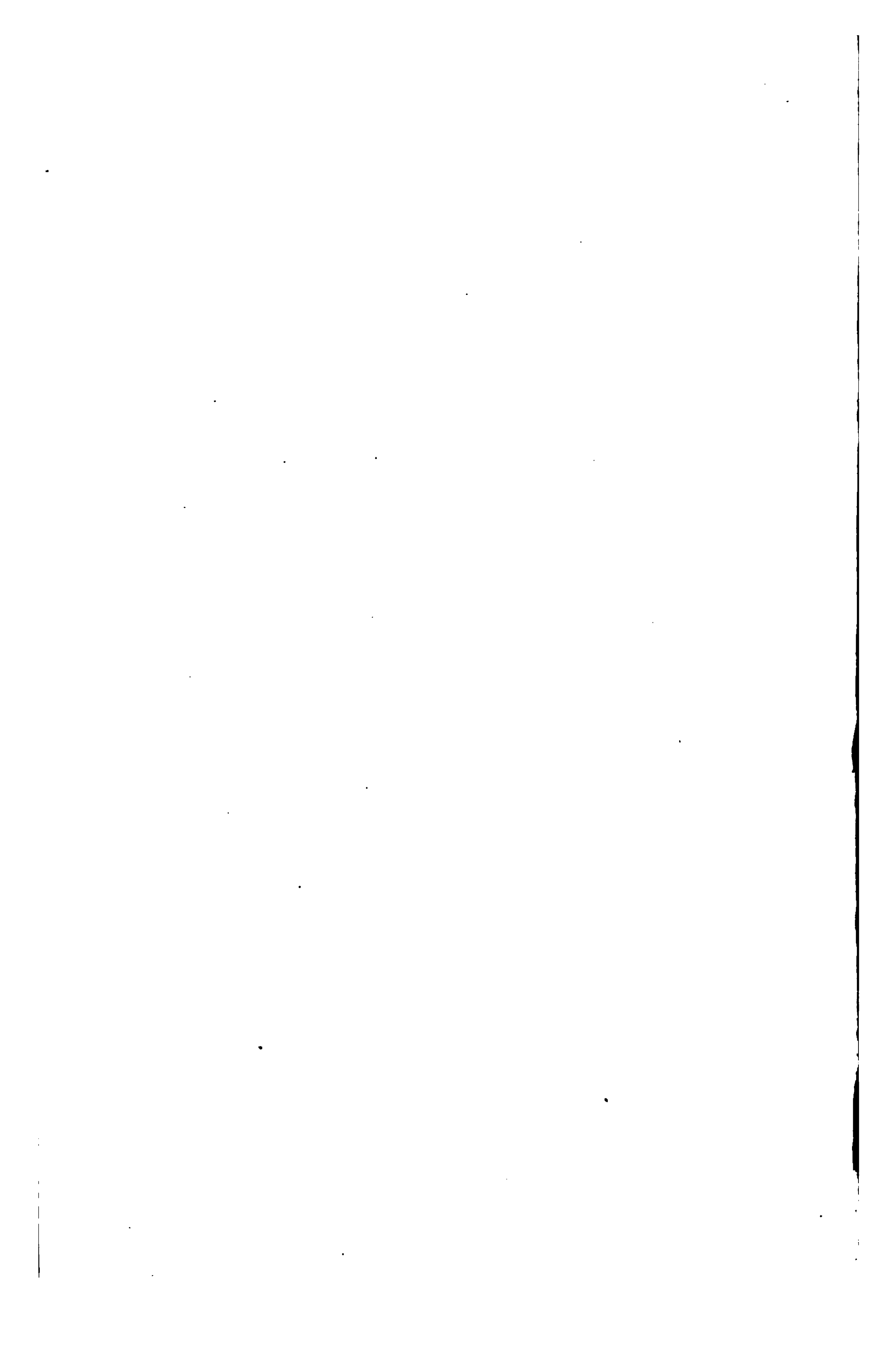



SIGILL: COLL: HARVARD: CANTAB: NOV: ANGL: 1650.
CHRISTO ET ECCLESIAE





GESCHICHTE

DER

BILDENDEN KÜNSTE.

VON

DR. CARL SCHNAASE.

ZWEITE VERBESSERTE UND VERMEHRTE AUFLAGE.

FÜNFTER BAND.

BEARBEITET VOM VERFASSER

UNTER MITHÜLFE VON DR. A. WOLTMANN.

MIT 145 IN DEN TEXT GEDRUCKTEN HOLZSCHNITTEN.

DÜSSELDORF,

VERLAGSHANDLUNG VON JULIUS BUDDEUS.

1872.

Geschichte

der bildenden Künste.

Von

Dr. Carl Schnaase.

Zweite vermehrte und verbesserte Auflage.

Fünfter Band.

Düsseldorf,
Verlagshandlung von Julius Buddeus.
1872.

Geschichte

der

bildenden Künste im Mittelalter.

Von

Dr. Carl Schnaase.

Zweite vermehrte und verbesserte Auflage.

Dritter Band.

Entstehung und Ausbildung des gothischen Styls.

Bearbeitet vom Verfasser unter Mithülfe
von Dr. Alfred Woltmann.

Düsseldorf.
Verlagshandlung von Julius Buddeus.
1872.

Vorrede.

Der fünfte Band meines Werkes, dessen neue Bearbeitung ich hiermit dem kunsthistorischen Publikum vorlege, hat keiner grossen Aenderungen bedurft. Der Ideengang und die Resultate sind im Wesentlichen dieselben geblieben wie früher; die seit dem ersten Erscheinen dieses Bandes (1856) gewaltig angewachsene Literatur hat nur Bestätigung und Erläuterung dieser Resultate gebracht. Die Aufgabe, welche ich mit der treuen und energischen Hülfe meines Freundes, des Herrn Prof. A. Woltmann, zu erfüllen gesucht habe, bestand daher in sorgsamer Benutzung und Berücksichtigung der Anschauungen, welche uns diese Literatur und eigene Studien darboten, in vollständigerer Aufzählung und Beschreibung der Monumente, in Berichtigung einzelner Irrthümer und besserer Gruppirung der Thatsachen. Am Stärksten war diese Vermehrung des Materials in Beziehung auf den deutschen Uebergangsstyl; die vielen provinziellen Eigenthümlichkeiten, welche ich in der ersten Auflage zum Theil nur andeuten konnte, waren seitdem Gegenstand umfassender Forschungen geworden und durch zahlreiche neue Publicationen vollständig festgestellt. Der meiner Anordnung zum Grunde liegende Gedanke, dass die Mannigfaltigkeit dieses Uebergangsstyles die Wirkung zweier sich gesondert regender Triebe, eines plastisch decorativen und eines architektonisch constructiven sei, war zwar durch diese neuen Forschungen keinesweges widerlegt, sondern nur bestätigt. Er konnte aber nun genauer ausgeführt und durch etwas veränderte Gruppirung der Monumente besser dargethan werden. Hier ist daher auch die stärkste Aenderung des früheren Textes nöthig gewesen.

Ich benutze diese Stelle, um einige Irrthümer, die sich in den Text eingeschlichen haben und erst nach der Vollendung des Druckes bemerkt worden sind, zu berichtigen.

Dazu gehört zunächst die S. 369 Anm. 1 gemachte und S. 426 Anm. 1 wiederholte Angabe, dass die Choranlage von St. Bavo in Gent der der Stiftskirche in Xanten gleiche. Der Grundriss bei Wiebeking Taf. 86, der

mich zu dieser Angabe verleitete, ist unrichtig. Vgl. Organ für christl. Kunst 1856 Nr. 19.

Der S. 550 Zeile 11 von oben beginnende, die Fenster der Sainte-Chapelle zu Paris betreffende Satz sagt zu viel. Diese Fenster befanden sich beim Beginne der Restauration des Gebäudes (1837) in sehr verwahrlostem Zustande. Die unteren Scheiben waren während der Revolution behufs der Befestigung von Actenschränken herausgenommen und zum Theil verloren oder in den Privatbesitz übergegangen (Labarte Album Taf. XCV), die oberen bei Reparaturen so gedankenlos zusammengestellt, dass selbst die Gegenstände und ihre Beziehungen nicht mehr verständlich waren. Die ganze Glasmalerei der Kapelle erhielt daher eine gründliche Restauration und Ergänzung nach einem neuen, möglichst im Geiste des 13. Jahrhunderts entworfenen Plane, und befindet sich also nicht mehr im ursprünglichen Zustande. Aber diese Herstellung ist mit Vorsicht und mit sorgfältiger Benutzung der zahlreichen alten Ueberreste ausgeführt, welche noch jetzt sehr wohl erkennbar sind und sich durch edeln Styl und durch wirksame, wenn auch oft kühne und leichte Behandlung auszeichnen. Vgl. Guilhermy Itinéraire archéologique de Paris p. 319 und Viollet-le-Duc. Dict. IX. 399. 410. 428.

Die Seite 568 Zeile 1 von unten erwähnte Kirche Notre-Dame, von deren Façade zwei Statuen in die Gruft von Saint-Denis gekommen, gehörte nicht zu einer Abtei, sondern war eine Pfarrkirche in einem Städtchen des Département Seine und Oise, dessen Name nicht Corbeille, sondern Corbeil lautet.

S. 595 Zeile 3 von oben. Das Grabmal Heinrich's IV. in der Kreuzkirche zu Breslau ist nicht in gebranntem Thone gearbeitet, sondern aus Sandstein mit Anfügung aller plastisch hervorragenden Theile in einem feinen weissen Stuck. Dies ist in dem gegenwärtig erschienenen, bereits citirten Werke von H. Luchs, Schlesische Fürstenbilder, nachgewiesen, wo auch ein andres, in gleicher Weise ausgeführtes Monument, das des 1301 gestorbenen Herzogs Bolko von Schlesien-Schweidnitz im Kloster Grüssau, publicirt ist.

Eine Liste von Druckfehlern, welche wenigstens beim Lesen Anstoss geben könnten und deren Berichtigung daher gewünscht wird, folgt hierbei.

Wiesbaden im November 1872.

C. Schnaase.

Druckfehler-Verzeichniss.

Seite	56	Zeile	3	von oben	statt	Nachnichten lies Nachrichten.
„	57	„	3	„ „	„	jedersetis lies jederseits.
„	64	„	8	„ „	„	schliesen lies schliessen.
„	96	„	7	„ „	„	stammmt lies stammt.
„	96	„	10	„ unten	„	Kreuzzeuge lies Kreuzzuge.
„	98	„	13	„ „	„	Glassflüssen lies Glasflüssen.
„	119	Anm.	4	Z. 2 v. oben	„	Fasimile lies Facsimile.
„	127	Zeile	1	von oben	„	Jahhundert lies Jahrhundert.
„	142	„	8	„ unten	„	ursprüdlich lies ursprünglich.
„	144	„	15	„ „	„	Stammet lies Stammes.
„	144	„	14	„ „	„	Stammes lies Stamme.
„	151	„	16	„ „	„	frühenglich lies frühenglisch.
„	157	„	5	„ oben	„	franzöische lies französische.
„	203	„	10	„ unten	„	halbreisförmigen lies halbkreisförmigen.
„	206	„	14	„ oben	„	Gedanken lies Gedanke.
„	217	„	5	„ unten	„	französche lies französische.
„	272	„	3	„ „	„	mannifachen lies mannigfachen.
„	282	„	3	„ oben	„	könne lies können.
„	285	„	18	„ unten	„	verbreite lies verbreitete.
„	287	„	6	„ oben	„	Benetictinerkirche lies Benedictinerkirche.
„	319	„	5	„ unten	„	Leben lies Lebens.
„	324	„	7	„ oben	„	and lies und.
„	334	Anm.	Z. 1	v. oben	„	fanden lies handen.
„	339	Zeile	1	von unten	„	Bechädigungen lies Beschädigungen.
„	342	„	1	„ unten	„	hineigte lies hinneigte.
„	342	Anm.	Z. 6	v. oben	„	das lies dass.
„	372	Zeile	11	von unten	„	Boppart lies Boppard.
„	374	„	1	„ oben	„	Heiligssprechung lies Heiligsprechung.
„	374	„	8	„ unten	„	der Kernes lies des Kernes.
„	393	Anm.	1 Z. 4	v. oben	„	1539 lies 1339.
„	395	Zeile	1	„ oben	„	dreizehntenten lies dreizehnten.
„	409	Anm.	1) Z. 2	v. ob.	„	Controvorse lies Controverse.
„	412	Zeile	1	von unten	„	mathemathischen lies mathematischen.
„	419	„	3	„ „	„	Abeiten lies Arbeiten.
„	421	„	6	„ „	„	dor lies der.
„	426	„	3	„ „	„	von einen lies von einem.
„	435	„	3	„ „	„	einma lies einmal.
„	446	„	14	„ oben	„	Queurhausarmes lies Querhausarmes.
„	474	„	17	„ „	„	Pfeile lies Pfeiler.
„	477	„	4	„ unten	„	ihr lies ihre.

Seite	482	Zeile	4	von	oben	statt Gebänden lies Gebäuden.
„	484	„	3	„	„	„ Schattirang lies Schattirung.
„	544	Anm.	3	Z. 9	v. ob.	„ mirautur lies mirantur.
„	548	Zeile	8	von	oben	„ angestammmten lies angestammten.
„	554	„	9	„	unten	„ enhalten lies enthalten.
„	554	„	2	„	„	„ lies lies liess.
„	562	„	12	„	„	„ gefärbte lies gefärbter.
„	568	„	13	„	oben	„ mumienartige lies mumienartigen.
„	568	„	1	„	unten	„ aus der Kirche der alten Abtei Notre-Dame-de-Corbeille lies: von der Façade der alten Kirche Notre Dame zu Corbeil.
„	582	„	1	„	„	„ Schoose lies Schoosse.
„	591	„	5	„	oben	„ entschieneres lies entschiedeneres.
„	609	„	2	„	„	„ Masse lies Maasse.
„	611	„	2	„	„	„ Ausserung lies Aeusserung.

Inhalt des fünften Bandes.

Achtes Buch. **Die Zeit der Entstehung und Ausbildung des gothischen Styls. Von der Mitte des zwölften bis gegen das Ende des dreizehnten Jahrhunderts.**

Erstes Kapitel. **Historische Einleitung.** S. 1.

Gesteigerte religiöse Begeisterung. S. 2. Neue Richtung der Frömmigkeit. 3. Die Hierarchie. 4. Die Scholastik. 5. Ritterliche Sitte. 6. Einfluss der Araber. 8. Fortschreitende Reife der Charaktere. 10. Lebenslust und Ascetik. 13. Wunderglaubigkeit und Symbolik. 14. Lebensweise. 15. Poesie. 16. Architektur, ihr Verhältniss zu den geistigen Elementen der Zeit. 20. Darstellende Kunst. 23.

Zweites Kapitel. **Ausbildung des gothischen Styls in Frankreich.** S. 26.

Bedeutung des französischen Königsthums. 27. Die Stellung der nordfranzösischen Provinzen. 28. Paris schon jetzt eine Weltstadt. 29. Mischung der Provinzialstyle. 30. Preuilly, St. Père in Chartres, St. Martin des champs in Paris, St. Etienne zu Beauvais. 32. Abt Suger in St. Denis bei Paris. 33. Eifer für kirchliche Bauten. 37. Façade der Kathedrale von Chartres. 38. Gewölbrippen und Strebewerk. 40. Erste vorbereitende Stufe des gothischen Styls. Die Kathedrale von Noyon. 43. (Kreuzconchen in Frankreich: Cambray, Soissons u. a. 47.) Abteikirche St. Germer. 46. St. Remy zu Rheims und N. D. von Châlons s. M. 47. Klosterkirche zu Orbais und St. Germain des Prés 53. Die ersten frühgothischen Kathedralen. Paris und Laon. 55. Sens. 60. Senlis. 62. Ausbildung des Thurmbaues. 64. Einfluss dieser Kathedralen, St. Martin und St. Pierre au Parvis in Soissons, Montier-en-Der, Longpont, Ourscamp, Mantes. 68.

Weitere Fortschritte, Verschwinden der Emporkirche. Kathedrale zu Meaux. 71. Erfindung des Maasswerks. 73. Kathedrale von Soissons. 76. St. Yved in Braine. 77. Zweite Generation gothischer Kathedralen, Chartres, Rheims, Amiens, Beauvais. 78. Steigerung der Maasse. 81. Ausbildung des Grundplans. 82. Kathedrale von Bourges. 87. Von Mans. 88. Weitere Fortschritte. Der kantonirte Rundpfeiler. 90. Kapitäle. 91. Mannigfache Pfeilerformen, Troyes, Auxerre, St. Omer, Mans, Bourges. 92. Herstellung von St. Denis, Bündelpfeiler. 94. Die h. Kapelle zu Paris. 96. Aehnliche Bauten zu St. Germain des Prés, St. Germer, St. Martin aux bois. 99. St. Germain-en-Laye. 100. St. Martin des Champs zu Paris. 101. Ausbildung der Façade. Kathedrale und St. Nicaise zu Rheims. 102. St. Urbain zu Troyes. 108. Kathedrale von Cambray, Châlons s. M. Tours, St. Julien zu Tours. 112. Kreuzgänge und Klostergebäude. 113. Schlösser und städtische Gebäude. 114. Schneller Betrieb der Bauten. 115. Princip der Ornamentation. 117. Stellung der Künstler. 118. Skizzenbuch des Villard de Honnecourt. 119. Aufzählung berühmter Architekten dieser Epoche. 123.

Drittes Kapitel. **Der gothische Styl in den übrigen Provinzen Frankreichs und in Belgien.** S. 125.

Normandie. S. 125. Romanische Bauten bis um 1183, Osmoy, St. Thomas-le-Martyr, Vallasse. St. Julien bei Rouen. 125. Uebergang, Kapitelsaal von St. George in Bocherville. 126. Abteikirche zu Fécamp und Eu. 127. Chor von St. Etienne in Caen. 128. Dom zu Rouen. 130. Mortain, Louviers, Lisieux, Séez, Bayeux, Coutances. 132. — Provence. Cistercienserbauten zu Thorouet, Sylvacane, Senauque. 135. Anhänglichkeit an romanische Form. Grenoble, Vignogoul, Romans, St. Maximin, Kathedrale von Lyon. 136. — Languedoc. Früheres Auftreten des gothischen Styls. Vallemagne und Narbonne. 137. Beziers und Carcassonne. 138. — Auvergne. Kathedrale zu Clermont-Ferrand. 140. — Romanische Schweiz. Kathedralen zu Lausanne und zu Genf. 141. Kirche zu Sitten u. a. 142. — Bretagne. Beauport, Dol, St. Pol-de-Léon. 143. — Aquitanien. Englisch-normannischer Einfluss unter Heinrich II., Ste Croix in Bordeaux. 145. Kathedrale von Poitiers. 146. Angers. 150. Dorat. 151. Kathedrale von Bordeaux und von Limoges. 152. — Burgund. Vézelay, Montréal, Pont-Aubert. 154. N. D. zu Dijon. 155. — Lothringen. Templerkirche und St. Martin zu Metz, St. Nicolas in Verdun, Kathedrale und St. Gengoul in Toul, St. Vincent in Metz, Veseliz, Pont-à-Mousson. 156. — Belgien. Rheinischer Styl an St. Servais und

N. D. in Maestricht, Ste Croix in Lüttich und N. D. zu Ruremonde. 158. Uebergangsstyl in der Kathedrale zu Tournay. 160. Kirchen zu Tournay, Gent, Brüssel, Ypern, Audenaerde. 164. Klosterkirche zu Villers. 167. St. Leonhard in Léau. 168. Seit 1240 goth. Styl. Kathedrale von Brüssel, Kirche zu Tongern, Gent, Löwen, Diest, Ypern, Brügge, Dinant, Furnes, Maestricht, Huy, Chor der Kathedrale zu Tournay. 169. ff.

Viertes Kapitel. **Der frühgothische Styl in England.** S. 171.

Decorativer Reichthum des späteren normannischen Styls, Kapitelhaus zu Bristol. 173. Schlankere Formen, Kathedrale zu Ely, Norwich, Oxford. 174. Anwendung des Spitzbogens in den Klosterkirchen von Kirkstall, Buildwas, Fountains, Byland, Malmsbury. 175. Gleichzeitig mit hochsäuligen norman. Bauten (Gloucester, Hereford, Oxford, Tewkesbury, Romsey). 177. Chorbau der Kathedrale zu Canterbury durch Wilh. von Sens. 180 ff. Uebergang zu gothischer Formbildung, Templerkirche zu London, Vorhalle zu Durham, Kathedrale von Chichester und Winchester, Abteikirchen St. Albans und Fountains, Kathedrale zu Lincoln und Worcester. 185 — 189. Frühenglischer Styl. Kathedrale von Salisbury. 190. Münster zu Beverley. 193. Kirche zu Southwell, Kathedrale von Wells und Rochester, York, Lincoln, Peterborough, Ely, Kirche zu Romsey u. a. 194 ff. Abweichender Styl von Westminster. 196. Eigenthümlichkeiten des frühenglischen Styls. Grundriss. 198. Façadenbildung. 199. Inneres. 203. Pfeiler. 204. Kapitäle. 205. Ornamente. 206. Fenstermaasswerk. 208 ff. Gewölbformen. Kapitelhäuser zu Worcester, Lichfield, Salisbury, York, Lincoln, Westminster in London. 211 ff. Charakteristik des frühenglischen Styls. 217.

Fünftes Kapitel. **Der deutsche Uebergangsstyl; die Schulen decorativer Tendenz.** S. 220.

Anhänglichkeit an den romanischen Styl und deren Ursachen. S. 221. Spätromanischer Styl in Sachsen. 225. Die goldene Pforte zu Freiberg. 227. Arabische Motive. Schlossbauten zu Gelnhausen, Münzenberg, Wartburg, Wimpffen am Neckar, Seligenstadt, Nürnberg, Eger, Landsberg, Freiburg a. d. Unstrut. 230. Die Michaeliskirche zu Hildesheim. 233. Gandersheim, Wunstorf, Hamersleben, Königslutter, Richenberg, Aegidienkirche zu Nürnberg. 233.

Gewölbebauten, Dom zu Braunschweig und verwandte Bauten. 234. Kirche zu Melverode. 236. Heiningen, Kloster Neuwerk in Goslar u. a. 238. Conradsburg. 240.

Rheinischer Uebergangsstyl, Entstehen und Charakteristik. 241 ff. Klosterkirche zu Knechtsteden, Chor von St. Gereon in Köln. 246. St. Martin und St. Apostel zu Köln. 247. Dom und St. Mathias zu Trier. Kirchen zu Roth und Merzig. 251. St. Thomas a. d. Kyll. 253. Kirche zu Heisterbach. 255. St. Quirin zu Neuss, Kirche zu Sayn, St. Castor zu Coblenz, Lyskirchen, St. Maria im Kapitol, St. Pantaleon zu Köln, Brauweiler. 257 ff. St. Georg zu Köln, Ramersdorf. 259. Kobern, Schlosskapelle zu Vianden. 261. Andernach. 262. Boppard, Bacharach, Sinzig, Heimersheim, Linz, Erpel, Münstermaifeld. 263 ff. Münster zu Bonn. 264. Kirche zu Sayn, Gerresheim, St. Andreas, St. Apostel, Sion, St. Martin zu Köln, Abteikirche Rommersdorf. 265 ff. St. Cunibert in Köln. 267. Provinz Mainz; Speier, Dom und St. Paul zu Worms, Westchor zu Mainz. 268. Klosterkirchen zu Enkenbach und Otterberg. 270. Kirche zu Gelnhausen. 270. Seligenstadt, Pfaffen-Schwabenheim, St. Leonhard zu Frankfurt, Kreuzgang zu Aschaffenburg. 272.

Frühe Gewölbebauten im **Elsass**, zu Gebweiler, Neuweiler, Pfaffenheim. 273 ff. Münster zu Strassburg. 277. Langsameres Fortschreiten in Schwaben; Altbreisach, Petershausen, Basel. 278. Phantastische Sculpturen in **Schwaben** und **Bayern**. 279. Schottenkirche zu Regensburg. 280 ff. Altenstadt bei Schongau. 282.

Oesterreichische Provinzen. 283. Rundbauten als Todtenkapellen oder Pfarrkirchen. 284. Phantastische Decoration in Schöngrabern. 285. Prachtportale in Wien u. a. a. O. 286. Portal an St. Maria Magdalena in Breslau. 288. **Böhmen**. Kirche zu Mühlhausen bei Tabor, zu Altbunzlau, Tepl u. a. 289.

Sechstes Kapitel. **Der deutsche Uebergangsstyl; die Schulen mehr constructiver Richtung.** S. 290.

Westphalen. Gegensatz gegen die Rheinlande. 291. Ausbildung der gewölbten Basilika. Boke, Hörste, Dortmund, Brakel, Koesfeld u. a. 291 ff. Rechtwinkeliger Chorschluss, Dome zu Osnabrück, Minden, Münster. 293. Ausbildung der Hallenkirche. 294. Derne, St. Servatius zu Münster u. a. 295. St. Maria zur Höhe und St. Thomas in Soest, Ober-Marsberg, Münster zu Herford u. a. 296. Spitzbogige Arcaden bei rundb. Fenstern, Elsey, Barsinghausen u. a. 297. Details. 298. Dom zu Paderborn. 299. Dom zu Bremen. 300. **Nördliches Deutschland, Ziegelbauten**. Einfluss des Materials auf die Formbildung. 301. Volkscharakter. 304. Kirche zu Jerichow. 305 Dom und St. Nicolai zu Brandenburg. 306. Kirche zu Dobrilugk,

Treuenbrietzen und Arendsee. 307. Marienkirche bei Brandenburg. 309. Dom zu Ratzeburg, Gadebusch, Vietlübbe u. a. 310. Pommern. Bergen, Eldena, Colbatz, Oliva. 311.

Der Cistercienserorden. 312. Verfassung und Tendenz desselben. Einfachheit der Bauten. 316. Einfluss des frühgothischen Styls auf ihren Styl. 317. Verbreitung des Ordens in Deutschland. 319. Verschiedene Weisen des Chorschlusses. 320. Bronnbach bei Werthheim. 322. Choranlage mit parallelen Kapellen in Frankreich, Italien und Deutschland; Eberbach, Loccum, Zinna. 326 ff. Rechtwinkeliger Chor mit zahlreichen Kapellen. Riddagshausen. 328. Ebrach. 330. Arnsburg. 331. Marienfeld, Marienthal, St. Burchard, Amelunxborn, Salem. 332. Viereckige Chorräume, Heilsbronn, Roda, Hayna, Pelplin, Otterberg. 333. Andere Formen des Chorschlusses. Lilienfeld, Heisterbach u. a. 333 ff. Einfluss der Cistercienser auf den deutschen Baustyl. 336.

Uebergangsbauten strengerer Richtung mit Gewölben und spitzbogigen Arcaden. 337. Fritzlar. 339. Dom zu Naumburg. 340 Mildenfurth. 343. Dom zu Bamberg. 345 ff. St. Sebald zu Nürnberg. 348. Münster zu Basel. 349. Neufchatel, Zürich, Chur. 351. Gewölbanlagen in Oesterreich, Salzburg, Wiener Neustadt u. a. 352. Verbreitung rheinischer Decoration. Halberstadt, Nordhausen, Mühlhausen, Arnstadt, Vorhalle zu Maulbronn, Kapelle zu Heilsbronn. 354 ff.

Siebentes Kapitel. **Der deutsche frühgothische Styl.** S. 358.

Der Dom zu Magdeburg. 359. St. Georg zu Limburg. 361. verglichen mit der Kathedrale von Noyon. 363. Kirche zu Werden. 364. St. Gereon zu Köln. Die Liebfrauenkirche zu Trier. 365. verglichen mit St. Yved in Braine. 368. Kreuzgang zu Trier. 370. Offenbach am Glan, Carden, Münstermaifeld, Hirzenach, Dominikanerkirche zu Coblenz, Carmeliterk. zu Kreuznach. 371 ff. St. Elisabeth in Marburg. 373 Die hessische Schule, Wetzlar, Geisnidda. 377. Westphalen, St. Nicolaikapelle zu Ober-Marsberg, Jacobikirche zu Lippstadt, Dom zu Paderborn, Pfarrkirche zu Hamm. 377 ff. Nienburg a. d. Saale. 379. Rheinlande, lange Beibehaltung des Uebergangsstyls, Remagen, Schloss Reichenberg. 380. Marienstatt. 382. Allerheiligen. 383. Elsass. Neuweiler, Ruffach, Schlettstatt. 384. Münster zu Strassburg und Freiburg. 385. Mauresmünster, Colmar, Weissenburg. 393. Der Dom zu Köln, seine Geschichte. 394 ff. Baumeister des Chors. 411 ff. Vergleichung mit den Kathedralen von Amiens und von Beauvais. 415. Kirche zu Altenberg. 420. Dominikaner und Minoriten

zu Köln. 421. München-Gladbach. 422. St. Victor in Xanten. 423. Ahrweiler. 424. Stiftskirche zu Oppenheim. 425. Kathedrale zu Utrecht. 426. St. Barbarakapelle zu Mainz. 427. Westphalen. Dom zu Minden. 428. Minoritenkirche zu Soest. 432. Sachsen. Klosterkirchen zu Pforta und Heiligenkreuz. 432. Dom zu Magdeburg. 433. Westchor zu Naumburg, Dom zu Halberstadt. 434. zu Meissen. 437. Kreuzgang des Doms zu Erfurt. 439. Die Bettelorden. 440. Prediger- und Barfüsserkirche zu Erfurt. 441. St. Aegidienkirche zu Braunschweig. 442. Schwaben. St. Dionysius, Dominikaner und Franciskaner zu Esslingen, Schwäbisch-Hall, Reutlingen. 443. Stiftskirche zu Wimpfen im Thale. (Opus francigenum). 444. Cistercienserkirche zu Salem. 446. Franken. Chorbauten zu Bamberg, Heilsbronn, Eichstädt. 448. Lorenzkirche zu Nürnberg. 449. Bayern. Regensburg: alte Pfarrkirche. 451. Dominikanerkirche. 452. Dom. 453. Böhmen und Mähren. Agneskloster in Prag, Tischnowisc, Bartholomäuskirche zu Kolin, Synagoge zu Prag. 455. Oesterreich. Langes Beibehalten des romanischen Styls und vereinzelte Anwendung des gothischen. Klosterneuburg. 457. Die Länder des Ziegelbaues, Gestaltung des gothischen Styls unter dem Einflusse des Materials. 458. Holland. 461 ff. Zwischen Weser und Elbe Hallenkirchen, Dom zu Verden, Kirche zu Lüneburg. 464. Marienkirche zu Lübeck. 465. Mark Brandenburg. Frankfurt, Lehnin, Chorin, Klosterkirche zu Berlin. 467 ff. Schlesien. Domchor, Kreuzkirche, St. Martin zu Breslau, Schlosskapelle zu Ratibor. 472 ff. Pommern. Colbatz, Cammin, Stralsund, Greifswald. 475 ff. Rückblick. 476.

Achtes Kapitel. **Die Malerei in ihren verschiedenen Zweigen.** S. 477.

Enge Verbindung der darstellenden Kunst mit der Architektur. 478. Verhältniss zur Natur; die Bestiarien. 480. Vorherrscheud stylistische Auffassung. 481. Das Symbolische in neuer Gestalt. 482. Die Miniaturmalerei. 483. In Deutschland 1150—1200. Hortus deliciarum u. a. Evangelienbuch für Heinrich den Löwen u. a. 488. Initialen mit figürlichen Darstellungen. 490. — 1200—1250. Psalterium aus Trebnitz, Mater verborum zu Prag. 491 ff. Psalterium des Landgrafen Hermann u. a. 493. Werner von Tegernsee und Conrad von Scheyern. 495. Leichtere, dramatische Zeichnung in poetischen Werken. Tristan der Münchener Bibliothek; Bilderbibel des Welleslaus in Prag. 497. — 1250—1300. Stylgemässe, aber gleichgültigere Behandlung. 498. Frankreich. 500. Gewerblicher Betrieb der Miniaturmalerei in Paris. 501. Ausbildung eines festeren Styls. 503. Der

Psalter des h. Ludwig. 503. England. 505 ff. Deutsche Wand-Malerei. 507. Schwarz-Rheindorf. 508. Brauweiler, Kapitelsaal. 510 ff. und Kirche. 512. Rheinlande. 514 ff. Soest, Münster und Nicolaikapelle. 516. Methler. 517. Liebfrauenkirche zu Halberstadt. 519. Memleben. 520. Deckengemälde zu Hildesheim. 522. Dom zu Braunschweig. 523. Holland, Kirche zu Gorkum. 526. Süddeutschland, Forchheim, Kentheim, Bamberg, Regensburg. 527. Oesterreich. Im Dome zu Gurk. 528 ff. Schweiz. 531. — Tafelmalerei noch wenig geübt. 531 ff. Einzelne Ueberreste aus dieser Epoche, besonders in der Wiesenkirche zu Soest. 534. Teppiche und gravirte Platten. 536. Teppiche zu Quedlinburg, Beispiele antiker Tradition. 537. Wandmalereien in England unter Heinrich III. 539. Französische Wandgemälde. 541.

Glasmalerei. 543. Wo ist sie erfunden? 544. Frühe Verbreitung in Frankreich. 545. Ueberreste des 12. Jahrhunderts in St. Denis. 546. In Angers u. a. a. O. 547. Blüthe dieses Kunstzweiges im 13. Jahrhundert. 548. Deutschland. Augsburg. 550. St. Cunibert in Köln u. a. 551. England. 554. Technik der damaligen Glasmalerei. 555. Durchgeführte Polychromie. 557. Ihre Bedeutung erklärt aus einer Aeusserung des Theophilus. 558. Fussböden mit historischen Darstellungen. 560. Mosaik in glasirten Ziegeln. 561. Frankreich und England. 563. Deutschland. 564. Die s. g. Labyrinthe. 565.

Neuntes Kapitel. **Die Plastik.** S. 566.

Frankreich. Strenger architektonischer Styl in Chartres, St. Denis u. a. a. O. 567 ff. Aufkommen des freieren Styls am Anfange des 13. Jahrh. 569. Grabsteine, Fontévrault, Amiens, St. Denis. 570. Kirchliche Sculpturen, Laon, N. D. von Paris, Amiens. 571 ff. Die Zeit Ludwigs IX. St. Chapelle zu Paris, Kreuzschiffe zu Chartres, Kathedrale von Rheims. 573 ff. — Deutschland, auch hier ein strenger Styl. Georgenchor zu Bamberg. 577. Schottenkirche zu Regensburg u. a. süddeutsche Sculpturen strengeren Styls. 579. Galluspforte am Münster zu Basel; Freising, Reichenhall, Seligenthal. 580. Die sächsische Schule, Gernrode, Kanzel zu Wechselburg. 581. Goldene Pforte zu Freiberg. 582 ff. Altar zu Wechselburg. 584. Eindringen der gothischen Plastik, Liebfrauenkirche zu Trier. 586. Wetzlar und Dom zu Bamberg. 587. Standbilder in den Domen zu Naumburg und zu Meissen. 589 ff. Portale zu Münster und zu Paderborn. 591. Münster zu Freiburg und Strassburg. Façade Erwin's

von Steinbach; die Bildnerin Sabina. 592 ff. Der bewegte Styl auf Grabsteinen. 594. — England, plötzlicher Uebergang aus stylistischer Rohheit zu feiner Behandlung. 597 ff. Grabsteine 569. Ritterliche. 600. Gräber der Westminsterkirche. 601. Ein italienischer Meister. 602. Grössere kirchliche Sculpturen, Kathedrale von Wells. 603. Der Engelchor zu Lincoln. 604. Charakterköpfe in decorativer Anwendung. 607.

Elfenbeinplastik. — Erzguss und Goldschmiedekunst vorzugsweise in Deutschland und Lothringen geübt. 608. Eherne Thüren von deutscher Arbeit zu Novgorod und Gnesen. 609. Kronleuchter des Münsters zu Aachen u. a. a. O. 610 ff. Weihrauchgefässe. 615. Taufbecken zu Osnabrück, Hildesheim, Würzburg. 616 ff. Email. Der Altaraufsatz des Nicolaus von Verdun zu Klosterneuburg. 619. Reliquienschreine, vorzugsweise in Köln und am Niederrhein. 622 ff. in den Niederlanden und in Nordfrankreich. 624. Metallarbeiten und Emails der Schule von Limoges. 627. Grabmäler in England. 629 Stylvolle Schmiedearbeiten und Thürbeschläge. 630.

Verzeichniss der Abbildungen.

Fig.		Seite
1.	Inneres der Kathedrale von Noyon	45
2.	Grundriss des Chors von St. Remy in Rheims	48
3.	Choransicht von Notre-Dame zu Châlons sur Marne	51
4 u. 5.	Fenster aus derselben Kirche	52,53.
6 u. 7.	Inneres und Grundriss der Kathedrale von Laon	57, 58
8.	Grundriss der Kath. von Paris	60
9.	Desgl. der Kath. von Sens	61
10.	Thurm der Kath. von Laon	66
11.	Fenster v. St. Leu d'Esserent	74
12.	Fenster aus der Ste Chapelle zu Paris	75
13.	Grundriss von St. Yved in Braine	77
14.	Grundriss des Chors der Kathedrale in Rheims	84
15.	Grundriss der Kath. von Amiens	85
16.	Grundriss des Chörs der Kath. von Chartres	86
17.	Grundriss der Kath. zu le Mans	88
18.	Pfeiler der Kath. zu Rheims	90
19.	Desgl. der Kath. zu Amiens	91
20 u. 21.	Grundriss und Durchnitt der Ste Chapelle zu Paris	97-98
22.	Façade der Kath. von Rheims	103
23.	Portal derselben Kirche	105
24.	Façade von St. Nicaise zu Rheims	108
25.	Grundriss v. St. Etienne in Caen	128
26.	Aussenansicht des Chors derselben Kirche	129
27.	Grundriss von St. Nazaire zu Carcassonne	139
28.	Desgl. der Kath. von Poitiers	147
29.	Aus dem Seitenschiffe ders. Kirche	149
30.	Ansicht der Liebfrauenkirche zu Ruremonde	159
31.	Seitenansicht der Kathedrale von Tournay	161
32.	Inneres derselben	162
33 u. 34.	Fenster aus St. Jacques in Tournay	164-65
35.	Façade von St. Quentin daselbst	165
36.	Fenster aus Notre-Dame de la Chapelle zu Brüssel	166
37.	Choransicht von Notre-Dame zu Audenaerde	167
38-41.	Durchschnitt und Details der Klosterkirche von Villers	168-69
42.	Bogenstellung von der Kath. von Canterbury	173
43.	Desgl. von der Kath. von Oxford	175
44.	Arcade aus der Klosterkirche zu Malmesbury	176
45.	Desgl. aus der Kirche zu Romsey	178
46.	Grundriss der Kath. von Canterbury	183
47.	Desgleichen der Kathedrale von Salisbury	191

Fig.		Seite
48 u. 49.	Pfeiler und Triforium ders. Kirche	192
50.	Aeusseres des Münsters von Beverley	193
51 u. 52.	Inneres und Triforium ders. Kirche	194-195.
53.	Triforium der Kathedrale von Salisbury	203
54.	Pfeiler aus der Kathedrale von Lincoln	204
55.	Kapitäl aus der Kirche zu Romsey	205
56.	Pfeiler aus der Kath. v. Salisbury	205
57.	Sternornament	206
58.	Zahnornament	206
59.	Arcade aus dem Kapitelhause von Salisbury	207
60.	Fenster vom Dome zu Halberstadt	208
61.	Desgl. der Kath. zu Oxford	209
62.	Desgl. aus Merton-College zu Oxford	210
63.	Desgl. a. d. Kapitelhause zu Wells	210
64.	Grundriss des Kapitelhauses zu Lichfield	213
65.	Desgl. des Kapitelhauses von Salisbury	214
66.	Arcade a. d. Kapitelhause von Salisbury	215
67.	Die goldene Pforte am Dome zu Freiberg	229
68.	Kapitäl a. d. Kaiserhause zu Gelnhausen	230
69 u. 70.	Grundriss und Durchschnitt der Kirche zu Melverode	237 u. 238
71.	Fächerfenster in der Kirche zu Neuss	243
72.	Basis a. d. Kapelle zu Kobern	244
73.	Ringsäule aus der Kirche zu Ramersdorf	244
74.	Grundriss der Apostelkirche zu Köln	250
75.	Choransicht derselben	251
76.	Grundriss und Durchschnitt der Kirche zu Heisterbach	254
77.	Grundriss der Kirche zu Ramersdorf	260
78.	Giebel vom Chore der Kirche zu Gelnhausen	271
79 u. 80.	Grundriss und Durchschnitt der Peter und Paulskirche zu Neuweiler	275 u. 276
81.	Aus dem Kreuzgange des grossen Münsters zu Zürich	277
82 u. 83.	Grundriss u. Durchschnitt von St. Servatius in Münster	295
84 u. 85.	Würfelkapitäl und Bogenfries aus Jerichow	302
86.	Grundriss der Marienkirche bei Brandenburg	309
87.	Durchschnitt der Klosterkirche von Bronnbach	323
88.	Säulenbasis aus ders. Kirche	324
89.	Grundriss der Klosterkirche zu Loccum	326
90 u. 91.	Grundriss u. Durchschnitt der Klosterkirche zu Riddagshausen	328
92.	Console aus derselben Kirche	329
93.	Grundriss der Kirche zu Lilienfeld	334
94.	Desgl. des Doms zu Bamberg	345
95.	Portal zu Heilsbronn	356
96.	Kapitäl aus dem Domchore zu Magdeburg	359
97.	Grundriss des Chorschlusses derselben Kirche	360
98.	Durchschnitt von St. Georg zu Limburg	362
99.	Desgl. der Kathedrale zu Noyon	363
100.	Grundriss der Liebfrauenkirche zu Trier	366
101.	Desgl. von St. Yved in Braine	367
102 u. 103.	Grundriss u. Durchschnitt der Elisabethkirche zu Marburg	373-374
104.	Chor der Kirche zu Marienstatt	381
105.	Grundriss des Münsters zu Strassburg	387
106.	Desgl. des Münsters zu Weissenburg	393
107.	Desgl. der Kathedrale v. Amiens	406
108.	Desgl. des Doms zu Köln	408
109-111.	Pfeiler, Kapitäl, Fenstergiebel derselben Kirche	417-418
112.	Chorgrundriss der Stiftskirche zu Xanten	423
113.	Desgl. der Kirche zu Ahrweiler	424
114.	Fenster aus dem Dome zu Minden	430

Fig.		Seite
115 u. 116.	Grundriss u. Durchschnitt des Doms zu Halberstadt .	436-437
117 u. 118.	Grundriss der Klosterkirche zu Salem	445
119.	Desgl. der Marienkirche zu Lübeck	466
120.	Façade der Kirche zu Chorin .	470
121.	Grundriss der Klosterk. zu Berlin	472
122.	Miniatur aus dem Hortus deliciarum	487
123.	Initiale aus dem Psalter des Landgrafen Hermann	489
124.	Desgl. aus der Mater verborum	491
125.	Miniatur aus dem Tristan der Münchner Bibliothek	496
126.	Wandgemälde aus Schwarzrheindorf	508
127.	Gewölbmalerei aus dem Kapitelsaal zu Brauweiler	512
128.	Wandgemälde aus der Kirche daselbst	513
129.	Desgl. aus St. Gereon zu Köln	514
130.	Deckenmalerei aus St. Michaelis zu Hildesheim	521
131.	Wandmalerei a. d. Dome zu Gurk	529
132.	Tafelbild aus der Wiesenkirche zu Soest	535
133 u. 134.	Statuen von der Westseite der Kathedrale zu Chartres . .	567
135.	Statuen vom Kreuzschiffe ders. Kathedrale	572
136 u. 137.	Statuen von der Kathedrale zu Rheims	576
138.	Engelskopf vom Georgenchor zu Bamberg	578
139.	Statue der Kaiserin Kunigunde von demselben Dome	587
140.	Statuen aus dem Dome zu Naumburg	588
141.	Statuen vom Münster zu Strassburg	593
142.	Grabgestalt aus der Kathedrale zu Gloucester	600
143.	Gravirte Platte vom Kronleuchter in Aachen	613
144.	Email aus Klosterneuburg bei Wien	620
145.	Schrein der heil. drei Könige im Dome zu Köln	623

Achtes Buch.

Die Zeit der Entstehung und Ausbildung des gothischen Styls. Von der Mitte des zwölften bis gegen das Ende des dreizehnten Jahrhunderts.

Erstes Kapitel.

Historische Einleitung.

Die vorige Epoche giebt, so stürmisch und gewaltsam es im Einzelnen hergehen mochte, ein Bild geistiger Ruhe; die Anschauungen und Anforderungen, die Institutionen und Verhältnisse blieben dieselben, entwickelten sich nur allmälig mit grösserer Klarheit. Die, welche wir jetzt beginnen, zeigt dagegen bis zu ihrem Schlusse eine fortwährende Bewegung; vielleicht kann kein anderes Zeitalter im ganzen Umfange der Geschichte ein so jugendlich frisches Treiben und Fortschreiten aufweisen. Das Ritterthum bildete sich aus und gab feste gesellige Verhältnisse; bürgerliche Sitte und städtische Verfassungen entstanden, die fürstliche Gewalt fasste ihre Aufgabe richtiger ins Auge, das ganze complicirte System bedingter Selbstständigkeit und aristokratischer Gliederung im Staate und in der Kirche entwickelte sich. Das Nationalgefühl erwachte, die Landessprachen tönten lustig und feierten ihre Jugend in kühner Poesie, die Scholastik bemächtigte sich nicht bloss der Schule, sondern wirkte auch vielfach auf das Leben ein, das religiöse Gefühl wurde inniger, hingebender und zugleich klarer. Eine Fülle von scheinbar einander widersprechenden Kräften regte sich gleichzeitig, und das Ganze bildete dennoch, statt von ihnen gesprengt zu werden, einen wohlgeordneten Organismus mit allseitiger Wechselwirkung seiner einzelnen Theile.

Fragen wir nach den Ursachen und der Richtung dieser Bewegung, so ist zunächst zu bemerken, dass sie ganz auf dem Grunde fusste, der in der vorigen Epoche gelegt war, auf dem Begriffe eines christlichen Weltregiments, einer sichtbaren, mit dem Staate in Wechselwirkung stehenden

Kirche. Dieser Begriff war in der vorigen Epoche einseitig, aber auch so kräftig ausgeprägt, dass er für eine Reihe von Jahrhunderten als unerschütterliche Voraussetzung feststand. Aus ihm ging nun, wie aus einem harten aber kräftigen und gesunden Stamme der reiche Schmuck von Aesten und Zweigen mit ihren Blättern und lieblichen Blüthen, die weitere Entwickelung hervor, und rasch, wie vom Hauche des Frühlings angeweht, stand der ganze Baum in der vollen Pracht seiner Erscheinung da. Wenn man betrachtet, in wie verhältnissmässig kurzer Zeit diese Umgestaltung des öffentlichen und des individuellen Lebens auf allen Gebieten vollbracht wurde, muss man über die Fülle von Begeisterung, Kraft und Ausdauer erstaunen, welche dieser Zeit verliehen war.

Es war nicht etwa das fortreissende Beispiel einzelner grosser Männer, auch nicht gerade der Einfluss erschütternder Ereignisse, was dieses Wunder bewirkte, es war das Reifen der inneren Kraft, das plötzlich auf allen Gebieten neue Erscheinungen hervortrieb.

Allerdings hatten die Kreuzzüge und ihre Folgen, die nähere Bekanntschaft der abendländischen Völker mit der alten Civilisation der Griechen und mit der praktischen Gewandtheit und Lebensklugheit der Araber, die Eröffnung neuer Handelswege, das durch die Geldbedürfnisse des Adels bedingte Emporkommen der Städte und der fürstlichen Macht, wesentlichen Einfluss auf die Umgestaltung der bisherigen Zustände. Aber alle diese Umstände wurden nur durch die veränderte Stimmung der Völker so wichtig, sie bildeten nur Beförderungsmittel, nicht die eigentlichen Ursachen dieser Entwickelung. Die Kreuzzüge selbst gleichen den Aequinoctialstürmen, welche dem Erblühen der Erde vorhergehen, es scheinbar hervorrufen, aber dennoch nur die Folge des Sonnenlaufs und der dadurch bewirkten Erdwärme sind, welche nach diesen Stürmen, aber nicht vermöge derselben in tausend Blüthen hervorbricht.

Der innere Grund des ganzen Prozesses war die religiöse Begeisterung, welche, durch die Entwickelung der Kirche genährt, durch die starre Auffassung des Begriffs der Tradition und durch die ascetische Behandlung des Lebens wie durch einen Winterfrost bisher zurückgehalten aber auch erstarkt, nun, durch die äusseren Ereignisse und namentlich auch durch die Kreuzzüge von diesem Zwange befreit, ihre Flügel mächtig regte. Die Völker machten die Erfahrung, dass auch im weltlichen Kleide ein christliches, für die Sache des Glaubens und der Kirche thätiges Wirken möglich sei, und diese Erfahrung gab ihnen den Antrieb, sich auf allen Gebieten des Lebens freier zu bewegen. Ein Gefühl erfüllte sie, ähnlich dem der ersten Liebe; die Welt erschien ihnen, obgleich dieselbe und von demselben Standpunkte aus betrachtet, in verändertem Lichte, sie traten ihr mit unbestimmtem, aber hoffnungsvollem Verlangen entgegen, sie waren sich bewusst, nach

einem höheren, jedes Opfers würdigen Gute zu ringen, und erlangten dadurch den Muth und die Ausdauer, auch das Schwerste zu wagen. Diesem geistigen Streben kamen denn auch, nach dem in der Weltgeschichte stets erkennbaren Walten der Vorsehung, die äusseren Umstände begünstigend entgegen und gaben Erfolge, die zu neuen Schritten ermuthigten.

Obgleich der Grund dieser umgestaltenden Thätigkeit ein einiger war, äusserte sie sich doch in zwei verschiedenen Richtungen und Formen, in der des abstracten, kalten und reflectirenden Verstandes und in der des überschwänglichen Gefühls. Allerdings sind bei allen concreten Erscheinungen beide Kräfte wirksam, aber gewöhnlich so, dass die eine oder die andere überwiegt und den Lebensäusserungen ihren Charakter giebt. Hier dagegen finden wir beide gleich thätig und in einzelnen Erscheinungen das Gefühl, in anderen den abstractesten Verstand vorwaltend, oft beide zugleich in äusserster Schärfe ausgeprägt. Offenbar ist dies die Wirkung des grossen Gegensatzes der Tradition gegen die Naturkraft der Völker, der sich nun in veränderter, minder schroffer Gestalt zeigte. Die Tradition trat nicht mehr als unerörtertes Gesetz auf, sondern liess sich in verständigen Argumenten vernehmen, das Naturelement entwickelte sich zu feineren Gefühlen. Die verständige Thätigkeit zeigte sich am reinsten in der scholastischen Wissenschaft, und wirkte hauptsächlich auf die Umgestaltung der kirchlichen und politischen Verhältnisse ein, das Gefühlsleben bildete das Ritterthum und gab dem Volksleben in allen Beziehungen eine veränderte Gestalt. Die Keime beider liegen allerdings schon in der vorigen Epoche, ihre Blüthe und ihre Einwirkung auf das Gesammtleben der Zeit gehört aber der gegenwärtigen an.

Betrachten wir zunächst die kirchlichen Verhältnisse, so war schon die Entstehung der scholastischen Wissenschaft ein folgenschweres Ereigniss. Es lag in ihr eine unbewusste Protestation gegen die unbedingte Herrschaft der Tradition; man wollte den Glauben erobern, ihn nicht mehr in der Form des Buchstabens, sondern mit innerem Verständniss besitzen. Der Eifer, mit welchem die Schüler den Hörsälen zuströmten, beweist, dass man die Wissenschaft in diesem Sinne auffasste, dass diesem geistigen Streben ein Bedürfniss des Gefühls zum Grunde lag. In der That war die Frömmigkeit zwar nicht eine geringere, aber wohl eine andere geworden, als in der vorigen Epoche. Sie begnügte sich nicht mehr mit blinder Unterwerfung unter das Gesetz der Kirche, sie war inbrünstiger, selbstthätiger, trat in wärmeren, persönlichen Aeusserungen hervor, strebte sich dem Heiligen zu nähern. Sie blieb wundergläubig und wundersüchtig, aber sie verlangte Wunder anderer Art, begreiflichere und anmuthigere. Phantasie und Poesie drangen mehr in die Gebiete des Glaubens ein; die Vergangenheit trat zurück, die Sage schloss sich an die Gegenwart an. Die Kirche musste dieser schwärmeri-

schen Erregung nachgeben; ihre Glieder waren selbst davon ergriffen; sie musste subjectivere Aeusserungen der Frömmigkeit gestatten, sich ihnen anbequemen, neuen Anforderungen genügen, anderen Heiligen den Vorrang einräumen. Der Mariencultus, freilich schon seit Jahrhunderten in steigender Bedeutung, wurde immer mehr vorherrschend, man dachte sich die Mutter Gottes doch fast in der Weise einer edeln ritterlichen Frau, milde und nachsichtig, fern von der unerbittlichen Strenge der älteren Kirche, auch weltlichen Empfindungen, die nicht ohne Eitelkeit und Sünde sein konnten, schonende Berücksichtigung gewährend [1]. Die ritterlichen Heiligen erhielten immer zahlreichere Altäre; die Feste wurden vermehrt und mit grösserem Prunk gefeiert, die Dogmatik blieb nicht mehr dieselbe, das Wunder musste der Gegenwart näher gebracht, die sühnende Kraft zugänglicher werden. Die Lehre von der Transsubstantiation, die bei ihrer ersten Aufstellung im neunten Jahrhundert wenig Anklang gefunden hatte, ging jetzt in das Volksbewusstsein über; die Scholastik gab ihr den Namen, ein lateranensisches Concil unter Innocenz III. die kirchliche Bestätigung. Die Lehre vom Ablass, früher von den Theologen gemissbilligt oder beschränkt, wurde durch die grossen Scholastiker Albertus magnus und Thomas von Aquino geregelt und zum System erhoben.

Besonders aber wurde die Stellung der Hierarchie eine andere. Zunächst schien sie zu gewinnen. Indem die Nationen sich ausbildeten und mächtige Königreiche entstanden, war sie gegen das Uebergewicht der Kaiser mehr als bisher gesichert. Sie konnte als Vermittlerin und Richterin zwischen den grossen weltlichen Mächten auftreten, sie erlangte dadurch das Recht und gewissermaassen die Pflicht, sich auch mit den Zeichen weltlicher Macht zu umgeben. Es war ihre glänzendste aber freilich nicht mehr ihre grossartigste Zeit. Sie musste sich auf die Wirklichkeit, auf weltliche Händel und rechtliche Deductionen einlassen, konnte die Reinheit und Consequenz des Hildebrandinischen Systems nicht bewahren, eine unbedingte, auch die weltlichen Gebiete umfassende Herrschaft nicht mehr in Anspruch nehmen. Sie musste theilen, konnte der Lehre von zwei auf Erden walten-

---

[1]) Wie sehr diese Auffassung nicht bloss in ritterlichen Kreisen, sondern selbst im Kloster herrschte, beweisen die überhaupt höchst lehrreichen und anziehenden Dialoge des Caesarius von Heisterbach (ed. Strange 1851). Der strenge Novizenlehrer nimmt keinen Anstand, seinem Schüler zu erzählen, wie die heilige Jungfrau (Dist. 7, cap. 38, Vol. II, p. 49) für einen edeln Ritter, der, um die Messe zu hören, den Anfang des Turniers versäumt, in den Schranken aufgetreten sei, und in seiner Gestalt Siege erkämpft habe, wie sie ferner (daselbst cap. 34) die Stelle einer entlaufenen Nonne im Kloster vertreten, bis diese bussfertig zurückkehrt, wie sie endlich den von sündhafter Liebe entzündeten Ritter durch ihre Schönheit und durch ihren Kuss geheilt habe (daselbst cap. 32).

den Schwertern nicht anhaltend widersprechen. Auch die Fürsten waren besser berathen, wussten die Consequenzen ihrer von Gottes Gnaden stammenden Gewalt besser zu ziehen, hatten die Völker oft auf ihrer Seite. Selbst der heilige Ludwig unterwarf die über ihn verhängte Excommunication dem Spruche seiner Richter, und einzelne Städte hielten sich berechtigt, päpstlichen Aussprüchen Anerkennung und Folgeleistung zu versagen [1]. Der Kampf weltlicher und geistlicher Herrschaft währte daher noch fort, entbrannte heftiger wie je, aber er bewegte sich in festen Bahnen, vermochte nicht mehr die Gemüther zu verwirren. Es handelte sich nicht mehr um die Allgewalt der einen oder der andern Macht, sondern um die Grenzen beider; man stritt nicht mehr über allgemeine Begriffe, sondern über bestimmte Rechte; man stützte sich auf Urkunden und Präcedentien. Und ebenso verhielt es sich in staatsrechtlicher Beziehung. Das Einzelne war noch vielfach dunkel und ungewiss, aber die allgemeinen Begriffe des Lehnsstaates, der städtischen Freiheiten, der königlichen Gewalt standen fest, man hatte Analogien und urkundliche Entscheidungsquellen. Alle Verhältnisse begannen sich zu ordnen. Ueberall war man aus der Sphäre des Unbedingten und Theoretischen auf den festen Boden des Wirklichen und Ausführbaren gelangt.

Bei allem diesem war denn die Scholastik höchst wichtig. Die Uebung im Distinguiren, im Umgrenzen und Feststellen von Begriffen, welche sie an schwierigen Glaubenslehren erlangt hatte, machte sie höchst geeignet, das Chaos rechtlicher Ansprüche zu ordnen. Sie führte daher wie in der Theologie so im öffentlichen Leben das Wort und blieb auch den Spitzfindigkeiten ritterlicher Courtoisie nicht fern, so dass auf der Oberfläche des Lebens, in Staat und Wissenschaft, in rechtlichen und staatlichen Verhältnissen, in der Schule und in vornehmen Kreisen der scharfe Ton scholastischer Dialektik herrschte.

Dies abstracte Element erforderte und erhielt dann aber sein Gegengewicht durch die Natürlichkeit der Sitte und durch die Wärme und Frische des Gefühls, welche sich im Volke und bei den höheren Ständen, in religiöser Beziehung wie in der Freude des Genusses geltend machte. Das Leben war noch keinesweges milde und geebnet. Die ritterliche Sitte musste manche Härten gestatten und war jedenfalls ausser Stande, die rohen Gewohnheiten, welche seit Jahrhunderten bestanden, zu vertilgen und die Ausbrüche der Leidenschaft und Begierde zu bändigen. Selbst in der höchsten Sphäre, an den Höfen der Könige, unter Staatsmännern und Kirchenfürsten, geht es noch oft her wie in den Kreisen roherer Stände oder halbgebildeter Jugend. Aus unbedachten oder über-

---

[1] Zürich (Joh. v. Müller, Schw. G. Bd. I, Kap. 16, S. 373), Parma (v. Raumer's Hohenstaufen III, 341) und sonst häufig.

müthigen Worten, aus überschwänglichen Aeusserungen des Gefühls entstehen Missverständnisse und Unschicklichkeiten, die sofort von der andern Seite in gleicher Weise erwiedert werden, und bei dem allseitigen Mangel an Selbstbeherrschung und Klarheit schnell zu aufgeregten Scenen, zum blutigen Streite oder auch zu Thränen und gewaltsamen Ausbrüchen wärmeren Gefühls führen.

Allein diese jugendlichen Schwächen wurden durch die Vorzüge der Jugend aufgewogen. Die Welt war mehr als je begeisterungsfähig und von grossen Ideen bewegt; die kleinlichen Rücksichten des bürgerlichen Lebens, die conventionelle Lüge angelernter Formen, der geregelte, kalte Egoismus, den die Civilisation begünstigt, kamen noch nicht auf; das Wort entsprang noch aus dem Herzen, wenn nicht aus der tiefsten bleibenden Wahrheit, doch aus der Stimmung des Moments. Liebe und Hass, Beständigkeit und Wankelmuth, Kraft und Milde traten, wo sie vorhanden waren, unverkennbar ans Licht. Selbst die tragischen Ereignisse, zu welchen die leidenschaftlichen Verirrungen führten, dienten dazu, die Tiefen der menschlichen Natur zu erschliessen und das Mitgefühl wach zu erhalten. Es herrschte eine poetische Stimmung, welche den wirklichen Ereignissen für die Mitlebenden, wie für uns Entfernte, den Reiz der Dichtung verlieh.

In anderen Zeiten stehen die poetischen Elemente in einem Gegensatze zu den Regeln gesetzlicher Ordnung, oder suchen sich doch ihnen zu entziehen. Hier dienten gerade die Institute höherer Gesittung zur Entwickelung des poetischen Sinnes. Das Ritterthum, ungeachtet seiner aristokratischen Absonderung von den unter ihm stehenden Ständen, gab doch wieder Motive, welche die Unterschiede aufhoben und ausglichen. Es beruhete seinem Gedanken nach auf einer Erhebung über äusserliche Rücksichten. Macht, Reichthum und alle Gaben des Glückes sollten moralischen Vorzügen nachstehen, ein gemeinsames Band des Gelübdes verschiedene Stufen des Ranges umfassen. Die Fürsten, die über Land und Leute geboten, die Besitzer ausgedehnter Güter gehörten mit den vermögenslosen Söhnen ritterbürtiger Häuser, welche Dienste suchend umherzogen, zu demselben Stande, erkannten sich als gleichberechtigt mit ihnen an, hatten wenigstens gleiche Pflichten. In Beziehung auf diese war sogar der Arme im Vortheil; der Fürst, den politische Verhältnisse banden, der reiche Erbe, der seine Güter zu bewahren und zu vermehren bedacht sein musste, konnte sich den Anforderungen der Ehre und des Ruhmes nicht so unbedingt hingeben, wie der einfache Rittersmann, dessen ganze Habe in seinem Ross, seinen Waffen und seinem Namen bestand. Dieser hatte dadurch Gelegenheit, sich jenem gleichzustellen, ihn an Ruhm zu übertreffen und den Werth jener sittlichen Anforderungen durch Wort und That zu steigern.

Vor Allem äusserte sich die poetische Richtung des Ritterthums in der

gesteigerten Verehrung der Frauen und in der idealen Auffassung der Liebe, die mit dem Anfange dieser Epoche begann oder doch allgemeiner wurde. An die Stelle der leidenschaftlichen Begierde, welche in der vorigen Epoche zum Frauenraube und zu anderen stürmischen Ereignissen geführt hatte, trat jetzt eine Ansicht, welche die Frauen wie höhere Wesen, die Liebe als unwiderstehliche Macht, als höchste Blüthe und Zierde des Lebens, als würdigsten Gegenstand des Denkens und Dichtens betrachtete. Zwar übte diese Ansicht keineswegs einen tiefen und bleibenden Einfluss auf die Gestaltung fester sittlicher Verhältnisse; die Ehen wurden nach wie vor mehr nach äusseren Rücksichten, als nach den Bedürfnissen der Herzen geschlossen, sie wurden nicht unglücklicher, aber auch nicht inniger und reiner als zuvor. Aber dies schwächte die Bedeutung der Liebe nicht, diente vielmehr dazu, ihr einen Schein höherer Idealität zu verleihen. Die ganze ritterliche Welt verhielt sich wie erregte Jünglinge, für welche die Liebe an und für sich und ohne Hinblick auf die Ehe einen Gegenstand der Begeisterung bildet, deren Leidenschaft durch den Widerspruch, welchen die Wirklichkeit ihr entgegensetzt, nur zur höchsen Gluth gesteigert wird. Und diese Steigerung war für jetzt noch wirkliche Wahrheit, kein Scheingefühl, nicht blosse Courtoisie. Die tragischen Geschichten, welche seitdem so viele Herzen gerührt haben und bis auf unsere Tage im Liede nachklingen, beruhen meistens auf wirklichen Begebenheiten dieser Tage. Jetzt fasste Jaufre Rudel für die nie gesehene Gräfin von Tripolis eine glühende Leidenschaft, die ihn erkranken machte und zu Schiffe trieb, um zu ihren Füssen Sehnsucht und Leben auszuhauchen; jetzt gab die Eifersucht dem Herrn von Fayel die rohe Grausamkeit ein, welche die keusch verborgene Flamme seiner Gattin zum tödtlichen Ausbruche brachte[1]). Mag auch die Sage in diesen Fällen den wirklichen Hergang ausgeschmückt und entstellt haben, so ist Abälard's Geschichte streng historische Wahrheit, und Heloise, die gelehrteste Frau nicht bloss ihres Jahrhunderts, spricht in den strengen Worten klassischer Latinität eine Entschlossenheit der Leidenschaft aus, welche selbst die Grenzen der Weiblichkeit überschreitet[2]).

Wie sehr hatte sich die Welt im Laufe von etwa fünfzig Jahren verändert. Was vor den Kreuzzügen noch als Frevel aufgefasst, ja durch die Strenge des entgegenstehenden Gebots wirklich zur Verzweiflung und zum

---

[1]) Jaufre Rudel, Prinz von Blaya, 1140—1170. Guillem von Cabestaing, dessen Geschichte die Quelle der Sage vom Castellan von Coucy zu sein scheint, starb zwischen 1180—1196. Diez, Leben und Werke der Troubadours, S. 52 und 77.

[2]) In einem ihrer Briefe sagt sie: Deum testem invoco, si me Augustus universo praesidens mundo matrimonii honore dignaretur, totumque mihi orbem confirmaret in perpetuum praesidendum, carius mihi et dignius videretur tua dici meretrix quam illius imperatrix.

Frevel gesteigert worden wäre, hatte jetzt einen Anspruch auf Schönheit oder doch auf Entschuldigung und Theilnahme. Man darf diese poetische Stimmung nicht aus vereinzelten Ursachen erklären; sie entstand durch die ganze Lage der Dinge, als ein nothwendiges Glied des Entwickelungsganges der Völker, sie erhielt von allen Seiten Anregung und Nahrung.

Es ist wahr, dass schon die äussere Geschichte seit den Kreuzzügen eine hochpoetische war; mit ihrer kühnen Begeisterung, mit allen Episoden von Glück und Unglück der Einzelnen, mit der reichen Scenerie orientalischer Länder mussten sie die Phantasie im höchsten Grade reizen. Allein diese äusseren Ereignisse erzeugten jene poetische Stimmung nicht, sie gingen vielmehr aus derselben hervor, und auch die Rückwirkung, welche sie auf die Gemüther ausübten, war durch die Empfänglichkeit derselben bedingt. Eine alternde Welt, welche jene kühnen, aber schlecht vorbereiteten Züge mit Kopfschütteln, den Enthusiasmus mit Zweifeln betrachtet hätte, wäre auch durch diese Ereignisse nicht fortgerissen worden.

Man hat ferner manche Elemente dieser poetischen Stimmung, die Lust an Abenteuern und selbst die Auffassung der Liebe, aus der Berührung der christlichen Ritter mit den Arabern erklären und von diesen herleiten wollen. In der That war das Beispiel dieser feurigen Orientalen nicht ohne Einfluss auf das Abendland, dieser Einfluss war selbst bei weitem bedeutender als der, welchen byzantinisches Wesen jemals gewonnen hatte. Die Byzantiner erschienen, obgleich Christen, verächtlich und hassenswerth, die Araber, obgleich Ungläubige, nöthigten Achtung und selbst Neigung ab. Ihr Geist war dem germanischen verwandt, freiheitsliebend, aufopferungsfähig, ritterlich; ihre poetische Richtung hatte Vieles mit der, die sich im Abendlande auszubilden begann, gemein; ihre Religiosität beruhete auf Gedanken, die dem Christenthume entlehnt, und auf orientalischen Anschauungen, die den hebräischen Ueberlieferungen verwandt waren. Dabei aber hatten sie bei geringerer Tiefe des Gemüths eine grössere Eleganz der Sitte und eine schon weiter vorgeschrittene Civilisation als die Abendländer. Diese konnten daher ihren ungläubigen Gegnern Anerkennung nicht versagen und mussten ihren Vorzügen nachstreben. Sehr tief war aber dennoch dieser Einfluss nicht, wir können ihm weder eine wesentliche Förderung, noch eine Hemmung der bereits begonnenen Entwickelung zuschreiben. Allerdings nahmen die im Orient geborenen Nachkommen der Kreuzfahrer, theils durch das Beispiel der Araber, theils durch das verführerische Klima bestimmt, orientalische Sitten an, aber die Erfahrung zeigte alsbald die Unvereinbarkeit derselben mit dem abendländischen Charakter; sie wurden weichlich, charakterschwach und hinterlistig, und waren den nachfolgenden Kreuzfahrern verhasst und verächtlich. Nur einzelne Aeusserlichkeiten der Tracht und der häuslichen Bequemlichkeit oder

auch polizeiliche Einrichtungen[1]) gingen bleibend in das Abendland über, aber ohne tieferen Einfluss zu üben. Ebenso gestaltete es sich auf wissenschaftlichem Boden. In der Medicin, der Mathematik und anderen Fachwissenschaften waren die Araber eine Zeitlang die Lehrer der Christen, aber die Scholastik, obgleich sie die arabischen Schriften nicht unbeachtet liess und durch sie mit einigen Werken griechischer Philosophen bekannt wurde, ging doch ihren selbstständigen Weg. In der Poesie können wir den Umfang dieses Einflusses sehr genau ermessen. Die ritterlichen Dichter sind keineswegs intolerant, sie nehmen nicht Anstand einzelne Heiden in ehrenwerther Gestalt auftreten zu lassen, sie mischen statt der Gnomen und Elfen der nordischen Fabelwelt Feen und Zauberer ein, sie haben endlich den schlichten, strengen Ton der ältern abendländischen Dichtungen verlassen und eine Neigung zum Uebertriebenen, Weichlichen und Schwülstigen angenommen, welche einigermaassen an den Orient erinnert. Allein sie haben kein orientalisches Gedicht, nicht einmal aus denselben entlehnte Stoffe oder Gestalten übernommen[2]), und jene Neigung zum Uebertriebenen und Sentimentalen findet sich in der abendländischen Sitte von selbst und zwar schon sehr frühe und neben den Zügen sehr primitiver Naivetät und selbst Derbheit. Schon am Ende des zwölften Jahrhunderts wird es gerügt, dass die Damen die rothe Farbe der Wangen als bäuerisch betrachten, dass sie fasten, um bleich zu werden, dass sie dies als die Farbe der Liebenden bezeichnen[3]). Und diese Sentimentalität wurde nicht durch arabische Vorbilder, sondern vielmehr durch recht christliche und abendländische erzeugt. Die klösterlichen Vorstellungen hatten den wesentlichsten Einfluss auf die Gestaltung der ritterlichen Sitte; der edelste der weltlichen Stände wetteiferte mit dem geistlichen, die Courtoisie wurde eine Regel wie die der geistlichen Orden,

---

[1]) So waren z. B. die Araber die Erfinder des Passwesens, das von ihnen auf die abendländischen Fürsten überging. Im Vertrage zwischen Richard Löwenherz und Saladin wurde namentlich bestimmt, dass nur solche Pilger in Jerusalem zugelassen werden sollten, welche Briefe des Königs oder seines Stellvertreters bei sich führten (qui suas literas haberent vel comitis Henrici).

[2]) Die didaktischen Erzählungen und Märchen des Orients, die allerdings in die abendländische Literatur übergingen, kamen mehr in den Gebrauch des Volkes als der höheren Stände und hatten anf die ritterliche Sitte keinen Einfluss. Auch ist ihr Inhalt überwiegend ein rein menschlicher, der nur den Sinn für Erfahrung und Lebensklugheit anregte, ohne neue Elemente herbeizuführen.

[3]) Es ist der Engländer Alexander Neckam oder Nequam († 1215), bei dem wir diese Rüge finden:

Altera jejunat mense, minuitque cruorem
Et prorsus quare palleat ipsa facit.
Nam quae non pallet sibi rusticaquaeque videtur,
Hic decet, hic color est verus amantis ait.

die Liebe eine Verehrung, welche ihren Maassstab und Ton von der inbrünstigen Frömmigkeit entlehnte, der Spiritualismus des Klosterlebens führte auch im gesellschaftlichen Leben dahin, dass man die einfache Natürlichkeit verschmähte und sich in künstlicher Steigerung gefiel. Der so oft wiederkehrende Irrthum, das Ungewöhnliche und Unnatürliche für vornehm zu halten, findet sich schon jetzt.

Allein noch waren die gesunden Elemente zu kräftig, um dieser falschen Richtung tiefern Einfluss zu gestatten. Es lag denn doch in dieser Weichlichkeit ein zu schroffer Gegensatz gegen die Festigkeit und Beharrlichkeit der Heiligen und Kirchenfürsten, gegen die ruhige, männliche Kraft des germanischen Charakters, gegen den Ernst des Kampfes, der noch fortgesetzt wurde, gegen die logische Gründlichkeit, die aus den Hörsälen der Scholastiker mehr und mehr in das Leben überging. In der That bildete jene weiche Sentimentalität nur eine Seite der Entwickelung, und neben ihr trat, besonders in der ersten Hälfte der Epoche, in allen ernsten und rechtlichen Beziehungen noch eine grosse Schroffheit und selbst Härte hervor. Die Extreme standen auf dem sittlichen Gebiete nahe neben einander. Aber eben dadurch entstand eine grosse Mannigfaltigkeit und allmälig, je mehr im Laufe der Zeit diese beiden widerstrebenden Elemente verschmolzen, eine bewundernswürdige Kraft und Schönheit der hervorragenden Charaktere. Diese Epoche gewährt uns daher auch in dieser Beziehung ein Bild des Fortschrittes; wir können es an den hervorragenden Gestalten der Geschichte beobachten, wie die Charakterbildung allmälig zu grösserer Reife gedeihet.

Schon am Anfange dieser Epoche finden wir bei den weltlichen Leitern der politischen Verhältnisse nicht mehr jenes unsichere Schwanken, wie früher, aber sie bleiben sich denn doch noch selten treu und verfahren selbst bei wohlbegründeten Ansprüchen mit Härte und Gewaltsamkeit. Dies zeigt sich besonders bei Briten und Franzosen; ihre Könige Heinrich II. und Philipp August führen die Rechte ihres weltlichen Berufs mit eiserner Consequenz und selbstbewusster Kühnheit durch, verschmähen aber auch kein Mittel, und verrathen noch die frühere Rohheit der Gesinnung. Milder, gehaltener, würdiger ist schon die Gestalt des grossen Hohenstaufen, Friedrichs I.; auch er scheut zwar die äusserste, selbst grausamste Strenge nicht, aber er wendet sie nur da an, wo die Härte seiner Gegner ihm einen politischen Grund giebt, nicht aus blinder Leidenschaft. Es geht sogar ein Zug von Gemüthlichkeit und Weichheit durch sein Wesen. Die Kontraste treten grell hervor, wenn der Zerstörer Mailands vor seinem mächtigen Vasallen, Heinrich dem Löwen, fussfällig bittet. An Richard Löwenherz sehen wir die höchste Steigerung ritterlicher Bravour, aber er sucht seinen Ruhm nur in der Kraft des Armes, nicht in edler Sitte, seine Habsucht und Gewaltthätigkeit äussert sich in unverschleierter Rohheit.

Mit dem Beginne des dreizehnten Jahrhunderts finden wir uns in einer milderen Atmosphäre. Der Ueberrest des Gewaltsamen und Starren, der den Helden des vorigen Jahrhunderts noch anhaftete, verschwindet nun auch; man handelt nicht bloss nach verständiger Ueberlegung, sondern mit Leichtigkeit und Sicherheit. Die Grenzen des Erlaubten und Verbotenen sind bereits besser festgestellt, die Sitten ausgebildet. Man begnügt sich nicht damit, das Nützliche und Richtige zu thun, sondern fordert auch eine würdige und anständige Form. Auch jetzt noch fehlt es nicht an Härten und Uebergriffen, aber sie tragen nicht mehr den Stempel des Unsichern, Leidenschaftlichen, man berücksichtigt die Anforderungen der Menschlichkeit und der Sitte auch da, wo man sie verletzt, man will von der Welt verstanden und beurtheilt werden. Die wissenschaftlichen und poetischen Elemente sind in das Leben eingedrungen und geben, verbunden mit der noch immer vorherrschenden Jugendlichkeit, den Thaten den Ausdruck genialer Kühnheit. Eine hervorragende, charakteristische Gestalt dieser Zeit ist Friedrich II., ein Fürst von durchdachten Planen, das Staatsleben schon in allen Beziehungen überblickend, einsichtiger Gesetzgeber, für Wissenschaft und Kunst empfänglich, dabei aber ein wahrer Ritter, die Welthändel wie kühne Abenteuer durchkämpfend, prachtliebend, geistreich, von Sängern umgeben, auf den Ruhm edler Sitte Anspruch machend und selbst den eines Meisters in der nobeln Passion der Falkenjagd nicht verschmähend. Sein grosser Gegner, Innocenz III., ist ihm, so viel es die Verschiedenheit ihrer Stellung gestattet, ganz ebenbürtig, klug, kühn und prachtliebend wie Friedrich, gelehrt, ein Meister scholastischer Kunst und symbolischer Deutung, auf theoretischem Gebiete ebenso gross wie auf politischem, in seinen Ansprüchen über das Maass des Richtigen und Ausführbaren hinausgehend, aber dennoch im Ganzen im guten Glauben seines Rechts, nicht unzugänglich für Gegengründe. Eine schönere Erscheinung auf geistlichem Gebiete ist freilich der Bürgerssohn von Assisi, der heilige Franciscus, aber auch er ist ganz diesem Zeitalter angehörig und charakteristisch für dasselbe. Seine Frömmigkeit, die tiefste und innigste, hat sich dennoch von der Autorität losgerissen, seine Opposition gegen den Reichthum der Kirche athmet den demokratischen Geist des aufkommenden Bürgerthums und wird mit ritterlicher Kühnheit durchgeführt, und seine schwärmerische Liebe, obgleich der Armuth Christi als seiner Braut gewidmet, hat eine innere Verwandtschaft mit der weltlichen Leidenschaft des Troubadours. Weniger genial, aber nicht weniger liebenswürdig als dieser Apostel der Armuth ist sein Genosse in den Schaaren der Heiligen, Ludwig IX. von Frankreich. Der sorgfältigste Beobachter aller kirchlichen Vorschriften, ein Vorbild tiefer, demüthiger Frömmigkeit und christlicher Tugend, strenge gegen sich selbst, nachsichtig gegen Andere, zärtlicher Sohn und Gatte, treuer Freund, ist er

zugleich ein kräftiger Fürst und mannhafter Ritter, gerechter, aber auch, wenn es sein muss, strenger Richter seiner Unterthanen, tapferer, wenn auch unglücklicher Streiter gegen die Ungläubigen, ein gehorsamer Sohn der Kirche und dennoch wieder unerschütterlich fest, wenn es gilt, die Rechte seiner Krone und seines Landes gegen die Ansprüche der Hierarchie zu vertreten.

Wenn in diesen grossen und edeln Gestalten die jugendliche Frische des Zeitalters allmälig mehr und mehr zu männlicher Kraft erstarkt, so zeigt die Geschichte freilich auch die Kehrseite dieses Bildes. An die Stelle der früheren Rohheit ist jetzt eine fast raffinirte Bosheit getreten, auch das Böse hat System und äussert sich mit einer frechen Genialität. Das stärkste Beispiel finden wir auf italienischem Boden, in dem Tyrannen von Padua, dem berüchtigten Ezzelin von Romano, dessen Klugheit und Kühnheit mit seiner Ruchlosigkeit gleiches Maass hielt. Aber alle Länder, besonders auch Deutschland, waren voll von solchen kleinen Tyrannen, welche den ritterlichen Muth nur in Räubereien und Gewaltthaten zeigten und sich dafür durch äussere Kirchenbussen mit dem Himmel abfinden zu können glaubten [1]). Allein selbst diese gesteigerte Anmaassung und Bosheit giebt einen Beweis für den idealen und kräftigen Charakter dieser Epoche. Es war eben eine Zeit, welche alles auf die Spitze trieb; die Verbindung des scholastischen Elements abstracter Consequenz mit der Jugendkraft der Völker erzeugte die Neigung und den Muth, jede Anlage und Richtung einseitig und schroff auszubilden. Es entsteht dadurch eine plastische Anschaulichkeit der Charaktere und eine Mannigfaltigkeit der Gestaltungen, welche der Geschichte den höchsten Reiz verleiht.

Nicht bloss unter den hervorragenden Gestalten, sondern in allen Kreisen des Volks standen die schärfsten Gegensätze im Ganzen wie im Einzelnen neben einander. Das Leben schmückte sich mit der sinnlichsten Farbenpracht, alle Stände wetteiferten in rauschenden Genüssen. Kampfeslust und Minnedienst erhielten die ritterlichen Kreise in beständiger Bewegung, Unternehmungsgeist, Kraftgefühl und Reichthum trieben die Städter an, mit ihnen zu wetteifern und sie im üppigen Genusse zu überbieten. Selbst das Landvolk feierte seine Feste mit rauschender Musik und Reigentänzen, beim Becher und in derben Gelagen, und die Weltgeistlichkeit, im Besitze reicher Pfründen, in steter Berührung mit allen Klassen des Volks, konnte oft den Lockungen der Sinnlichkeit nicht widerstehen und gab dem strengeren Beobachter vielfaches Aergerniss. Daneben stand aber auch die klösterliche Ascetik in vollster Blüthe; der strenge Orden der Cistercienser verbreitete

---

[1]) Der schon erwähnte Cäsar von Heisterbach eifert gegen mehrere derselben, gegen Landgraf Ludwig den Eisernen von Hessen (Dist. I. c. 27. 34. XII. 2), den Grafen Wilhelm von Jülich (XII. 5) und Andere. Er nennt sie ausdrücklich Tyrannen.

sich mit unglaublicher Schnelligkeit. Zahllose Jünger strömten zu den einsamen Thälern, in denen seine Klöster aufstiegen, und wetteiferten in Entsagung und Kasteiung; Busspredigеr durchzogen die Städte, Einsiedler flohen aus dem geräuschvollen Treiben in Berge und Einöden, zarte Frauen büssten ihre Sünden in härtester Abtödtung. Und dieselben Ursachen, welche den Charakteren jene Entschiedenheit gaben, bewirkten auch plötzliche Bekehrungen und Uebergänge; ein Augenblick, ein flüchtiges Wort, ein Gleichniss gab den leicht erregbaren Gemüthern eine andere Richtung, welche sie mit derselben Energie verfolgten, wie ihr bisheriges Treiben. Wie reich war das Leben an anziehenden Zügen und Ereignissen, wie viel Stoff bot es dem aufmerksamen Beobachter! Schon aus Geschichtschreibern und Dichtern können wir auf diese bunte Vielgestaltigkeit des Lebens schliessen; aber anschaulicher und zuverlässiger wird sie uns in manchen bescheideneren Aufzeichnungen vorgeführt, von denen ich vorzugsweise die schon wiederholt von mir angeführten Dialoge des Cisterciensers Caesarius von Heisterbach nennen will. Der Verfasser, Novizenmeister des Klosters, beabsichtigt in diesem um 1220 geschriebenen Buche nur die Belehrung der jüngeren Brüder für ihren klösterlichen Beruf. Aber er belegt jeden Satz, jede Distinction mit Beispielen und zwar nicht mit erfundenen oder aus dem Schatze der Legenden oder alter Geschichten entnommenen, sondern mit selbst erfahrenen oder ihm berichteten aus der jüngsten Vergangenheit, meist aus seiner Nähe, aus den Städten und Klöstern des Rheinlandes, von deutschen oder höchstens französischen Fürsten und Grossen; er nennt gewöhnlich die handelnden Personen, er oder sein Gewährsmann hat sie selbst gekannt; er versichert nur Wahres berichten zu wollen[1]. Dass er dennoch auch bei dieser Beschränkung so viel Anziehendes, so viele bald romantische, bald lehrreiche, bald auch komische Hergänge zu erzählen hat, ist ein Beweis theils der Lebensfülle und Thatkraft dieser Zeit, theils aber auch der verbreiteten Neigung zum Erzählen, durch welche solche Beobachtungen von Ort zu Ort verbreitet wurden und auch in die Zelle des Mönchs drangen.

Allerdings nehmen unter seinen Geschichten die Wunder eine grosse Stelle ein, und zwar oft Wunder, bei denen nicht bloss unsere Kritik, sondern auch unsere Moral Bedenken findet, weil sich die Himmelsmächte allzuweit zu menschlichen Ansichten und Schwächen herabzulassen scheinen. Allein auch diese Wunderglänbigkeit ist ein charakteristischer, mit den Vorzügen der Zeit zusammenhängender Zug. Man mag in ihr ein Zeichen des

---

[1]) Ich benutze diese Gelegenheit, um auf die kleine aber inhaltreiche Schrift von Alexander Kaufmann, Caesarius von Heisterbach, ein Beitrag zur Culturgeschichte des 12. und 13. Jahrh. Köln, 1862, aufmerksam zu machen, welche mit Gelehrsamkeit und poetischer Anschaulichkeit die interessantesten Resultate aus dem Buche des Caesarius zusammenstellt und ein Sittengemälde seiner Zeit giebt.

Leichtsinnes erblicken, welcher vermeintlich höhere Erscheinungen ohne den erforderlichen Ernst der Prüfung aufnimmt, eine Aeusserung der Sinnlichkeit, welche äussere Zeichen fordert, die Folge einer unklaren Religiosität, welche die auch zum Verständniss der Offenbarung unentbehrliche Kenntniss der wirklichen, gottgeschaffenen Natur verschmäht oder vernachlässigt. Aber sie hängt auch mit den besten Eigenthümlichkeiten des Zeitalters zusammen, mit der überwiegend frommen Stimmung, welche nur von höheren Dingen wissen will und alles Andere dahingestellt sein lässt, mit der gläubigen Gesinnung, welche nur von oben Hülfe erwartet, mit der Wärme, welche die heiligen Gegenstände stets in der Erinnerung hat, mit der Kraft der Phantasie, welche das Erhoffte oder Gefürchtete wirklich zu sehen glaubt. Die Wundergläubigkeit nimmt im gemeinen Bewusstsein dieselbe Stelle ein, wie die symbolische Weltauffassung, welche ich früher als die Blüthe mittelalterlichen Gedankens geschildert habe, in der Wissenschaft. Beide beruhen auf dem erwachenden Gefühle für die Natur bei noch ungeschwächtem und ausschliesslichem Glauben an die aus der Offenbarung hergeleitete kirchliche Tradition, beide wollen den Einklang zwischen den Thatsachen der Wirklichkeit und der göttlichen Weltregierung herstellen. Sie unterscheiden sich nur, indem diese auf das Allgemeine gerichtet, den bleibenden, tieferen Zusammenhang, die Spiegelung des göttlichen Wesens in der Natur, zu schauen strebt, jene am Einzelnen haftend ein plötzliches, sinnliches Eingreifen der höheren Mächte in den Weltlauf voraussetzt. Beide beruhen auf einer tieferen Wahrheit; denn gewiss sind Spuren des göttlichen Geistes in den allgemeinen Einrichtungen der Natur und göttliche Fügungen in den menschlichen Schicksalen vorhanden. Sie gestalten diese Wahrheit allerdings sinnlich und einseitig, aber um so lebendiger. Sie lassen sich nicht Zeit, Erfahrungen über die wirkliche Beschaffenheit der Natur und über die Wirksamkeit des göttlichen Einflusses zu sammeln, aber sie werden auch durch diese Arbeit nicht gehemmt, verlieren sich nicht im Einzelnen, sondern fassen die wesentlichen Züge mit frischem Blicke, wenn auch nicht ohne subjective Willkür auf. Sie gerathen dabei in Irrthümer, aber diese Irrthümer sind entschuldbar und unvermeidlich, weil der Augenblick drängt, weil man zum täglichen Handeln eine Vorstellung von dem Verhältnisse göttlicher und menschlicher Dinge haben muss, weil man das langsame Reifen der Erfahrung nicht abwarten kann. Die Fehler, die wir zugestehen müssen, sind wiederum Fehler der Jugend, und werden durch die Vorzüge der Jugend aufgewogen. Denn derselbe feste Glaube, welcher voreilig Zeichen und Wunder annahm, gab auch den festen Boden für die Ausführung kräftiger Thaten, für die Entwickelung freier und mannigfaltiger Charaktere, für genossenschaftliches Wirken. Man grübelte und zweifelte nicht, hielt sich nicht bei dem Untergeordneten und Zufälligen auf, sondern griff kühn

und ohne Aufenthalt nach dem Höchsten. Jene Nichtbeachtung der Natur, die bei beschränkten Personen zu thörichter und schädlicher Leichtgläubigkeit ausarten konnte, gewährte edeln Gemüthern eine beneidenswerthe, gewissermaassen künstlerische Unbefangenheit, welche der gestaltenden Kraft ethischer Motive günstig war.

Es bleibt mir noch eine Seite des Lebens zu berühren, die materielle, und da ist es merkwürdig, dass diese in allen geistigen Beziehungen so rüstig fortschreitende Epoche in Beziehung auf Tracht und Lebensweise im Wesentlichen die alte Sitte beibehielt. Zwar eifern auch jetzt noch die strengeren Moralisten und selbst polizeiliche Vorschriften gegen den Kleiderluxus, aber wir finden nicht, dass bedeutende Veränderungen eintraten. Die Rüstung war noch so schwer, dass man sie Verwundeten nicht so bald wieder anlegen konnte, dass sie, wie Joinville bei einem ihn selbst betreffenden Vorfalle erzählt, nicht gestattete, das Schwert rasch zu ziehen. Es scheint sogar, dass die strenge, religiöse Sitte des Ritterthums auf eine Vereinfachung der Trachten führte; wenigstens verschwinden auf den Monumenten die verzierten Ränder der Kleider und wir sehen durchweg schlichte, in graden Falten herabfallende Gewänder. Erst nach der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts kommen wieder reichere Verzierungen vor; Joinville bemerkt, indem er die in seinen späteren Tagen aufkommende grössere Kleiderpracht rügt, dass er auf dem ganzen Kreuzzuge Ludwigs IX. keine Stickerei an Kleidern oder Sätteln gesehen habe. Erst jetzt erfand man auch technische Mittel, die Kettenharnische leichter und bequemer zu machen, und es wurde nun allgemeine Sitte, ein leichtes Oberkleid, an dem man auch wohl schon das Wappenzeichen anbrachte, über der Rüstung zu tragen. Auch die Frauentracht war noch sehr einfach und natürlich, das Obergewand noch ohne Taille, entweder frei herunterfallend oder durch einen Gürtel zusammengehalten, der Hals frei, der Kopf von einem Schleiertuche umhüllt, welches das Haar an Stirn und Gesicht unbedeckt liess und frei auf die Schultern herabfiel. Die Pracht des Kirchendienstes und der öffentlichen Feste wurde zwar gesteigert, die Fürsten waren bei ihren Aufzügen von grösserem Trosse von Reisigen und Rossen begleitet, sie umgaben sich zuweilen mit einer schon gleich gekleideten und bewaffneten Mannschaft; man liebte geräuschvolle Freuden, reich besetzte, stark gewürzte Mahlzeiten, bunte Pracht. Aber diese Lust befriedigte sich bei Gelegenheit öffentlicher Feier; im Innern des Hauses herrschte noch sehr einfache, strenge Sitte. Die Kirchen und Klöster wurden grösser und mit vermehrtem architektonischen Schmucke errichtet, die Wohnungen blieben enge und niedrig, die häuslichen Bequemlichkeiten beschränkten sich auf das Nothwendige, die Bedürfnisse waren sehr bescheiden. Alle Stände waren noch unverwöhnt und von ungeschwächter Kraft. Die Ritter, in ihrem Kriegs- und Wander-

leben auf Entbehrungen angewiesen, waren überdies von den Pflichten ihres Berufes noch zu sehr erfüllt, um sich auf ihren Burgen einer weichlichen Lebensweise hinzugeben; auch fehlten ihnen die Mittel, um sich Genüsse, welche das eigene Land nicht bot, zu verschaffen. Der Bürgerstand war erst im Entstehen und fühlte die Aufgabe, seinen Reichthum durch Sparsamkeit zu begründen. Die reichen Kaufherren versuchten es wohl schon, sich den Rittern gleich zu stellen, aber ihr Luxus erstreckte sich dann auch nur auf Waffen und Pferde, nicht auf üppige Lebensgenüsse oder auf häusliche Bequemlichkeiten. Ich werde später Gelegenheit haben zu zeigen, wie gering in dieser Beziehung selbst in Italien, dem civilisirtesten Lande, die Ansprüche waren. Auch konnte es nicht fehlen, dass der durch den neu gegründeten Orden der Cistercienser eifrig angeregte Geist ascetischer Enthaltsamkeit auf die Laien einwirkte. Diese Einfachheit der Sitte kam aber wiederum den idealen Bestrebungen zu Statten, indem sie die Gemüther von einer Menge kleinlicher Sorgen befreite.

Ueberblicken wir die ganze Gestaltung des Lebens, so finden wir überall eine Fülle künstlerischer Motive. Die Idealität der Ansichten und Vorsätze, die edle und kühne Sorglosigkeit um materielles Detail, die Festlust neben der Einfachheit des häuslichen Lebens, das Wohlgefallen an der Form und die Neigung zum Phantastischen, alles weist auf einen künstlerischen Beruf hin. Selbst wo der trockenste Verstand herrscht, in der Scholastik, zeigt sich dies künstlerische Element in dem Begnügen an formeller Wahrheit, in der Betonung der symmetrischen Gestalt der Schlüsse. Wir Neueren neigen dahin, die Kunst nur als das unvollkommene Abbild des Lebens zu betrachten, von dieser Epoche kann man umgekehrt sagen, dass das Leben nur ein unvollkommenes, in ungünstigem Stoffe ausgeführtes Kunstwerk war.

Alles drängte daher zur Kunst hin, sie musste nothwendig als die höchste Spitze nnd Blüthe des Lebens unmittelbar aus demselben hervorgehen, den Versuch machen, seine idealen Tendenzen in reinerem Stoffe zu vollkommenerer Ausführung zu bringen.

Vor Allem gilt dies von der Poesie, die ja in allen Zeitaltern dem Leben näher steht, als die anderen Künste, und daher bei naturgemässer Entwickelung den Reigen der Künste zu eröffnen pflegt. Die sich stets und auch hier wiederholende Erscheinung, dass die Literatur der Völker nicht mit der Prosa, sondern in dichterischer Form beginnt, beruht theils darauf, dass in dieser Jugendzeit die Völker mehr Empfindungen als Gedanken, mehr Begeisterung als Kritik haben, theils aber auch darauf, dass die Bedeutung und innere Schönheit der Sprache, dies grosse, in späteren Tagen übersehene Wunder, ihnen plötzlich aufgeht, dass sie sich mit Erstaunen im Besitze des mächtigsten Mittels zum Gedankenaustausch und zur Erregung des Gefühls sehen, und es mit Anstrengung aller Kräfte und mit Auf-

merksamkeit auf die Verschiedenheit des Klanges gebrauchen. Beide Ursachen wirkten jetzt gemeinschaftlich zu Gunsten der Nationalsprachen. In demselben Augenblicke, wo die Laienwelt von neuen Gedanken und Gefühlen mächtig erregt war, machte sie auch die Entdeckung, dass ihre Sprache, die bisher verachtete und von der lateinischen zurückgedrängte, nicht bloss bildungsfähig, sondern für den Ausdruck eben dieser Gedanken und Gefühle an sich und durch die Musik ihres Tonfalls und des Reimes fähiger sei, als jene. Daher bemächtigen sich denn alle Stände dieses neuen Besitzthums mit Begeisterung. Von den Liedern, die in den unteren Schichten des Volkes um diese Zeit entstanden, ist, wenigstens in ursprünglicher Form, nichts auf uns gekommen; ohne Zweifel waren es mehr Naturlaute, als künstlerisch durchbildete Dichtungen. Die Gelehrten hielten sich im Ganzen dieser Bewegung fern, obgleich auch sie, wo es darauf ankam, den innigsten Empfindungen Worte zu leihen, die Landessprache nicht verschmäheten, wie wir denn wissen, dass Abälards Lieder an Heloïse, die Liebeslieder des Meisters der abstractesten Philosophie an die gelehrteste Frau, Gemeingut wurden und auf allen Strassen von Paris erschallten[1]. Indessen war dies nur eine Ausnahme; im Ganzen blieb die kunstmässige Ausbildung der Poesie auf die ritterlichen Kreise beschränkt, hier aber erreichte sie auch gerade innerhalb dieser Epoche ihre höchste Blüthe. Die Provenzalen, die einzigen, bei denen der Minnegesang schon früher erwacht war, hatten jetzt ihre drei grössten Dichter, die drei Illustren, wie Dante sie nennt, Bertrand de Born, Arnault Daniel und Girault de Borneil, die Sänger der Waffen, der Liebe und der Tugend, wie er sie bezeichnet[2]. Bei den Nordfranzosen bildete sich die erzählende Dichtung aus; Chrétien de Troyes und unzählige Andere wussten ihre Zuhörer durch den Vortrag mannigfaltiger, phantastischer Sagen zu begeistern. Etwas

---

[1]) Heloïse selbst berichtet es: Frequenti carmine tuam in ore omnium Heloïsam ponebas; me plateae omnes, me domus singulae resonabant. Sie bemerkt dabei, dass unter allen Eigenschaften Abälards, durch welche er die Herzen der Frauen gewann, keine mächtiger wirkte, als seine Sängergabe (dictandi et cantandi gratia). Sie nennt seine Lieder amatorio metro vel rhytmo verfasst. (Petri Abaelardi Opp. Epist. II, p. 46.) Die von Greith publicirten religiösen Hymnen (welche dieser als Allegorien für seine Liebe betrachtet) könnten hienach wohl schwerlich gemeint sein. Auch war das Verständniss des Lateinischen schwerlich so verbreitet, dass jene Liebesgedichte, wenn sie (wie Leroux de Lincy, Recueil de chants historiques, 1841, S. VI annimmt) lateinisch gewesen wären, Abälard die Gunst der Frauen, von denen Heloïse im Allgemeinen spricht, verschafft haben könnten.

[2]) Dante, Vulg. eloqu. lib. II, cap. 2. Circa quae sola [armorum probitatem, amoris ascensionem et directionem voluntatis] si bene recolimus, illustres invenimus vulgariter poetasse, scil. Beltramum de Bornio arma, Arnoldum Danielem amorem, Gerardum de Bornello rectitudinem. — Diez, Leben und Werke der Troubadours, S. 180.

später, nicht ohne Anschluss an diese Vorgänger, aber mit unendlich grösserer Gedankentiefe, Zartheit und Kraft, erhob sich auch die deutsche Dichtung; der kurze Zeitraum von 1180 bis etwa 1220 umfasst, ausser einer grossen Zahl anderer bekannter und unbekannter Sänger, die grossen Namen des Wolfram von Eschenbach, Walther von der Vogelweide und Gottfried von Strasburg, denen kein gleichzeitiger Dichter einer anderen Nation, kein deutscher bis auf die neuere Blüthezeit unserer Poesie an die Seite zu stellen ist.

Allein so bedeutend die Werke dieser Dichter sind, hatten sie dennoch für die weitere Entwickelung der geistigen Bildung nur einen bedingten Werth. Ein wahrhaftes Volksgedicht, das wie ein grosser Strom von der Gesammtkraft des Volkes angeschwellt ruhig dahin fliesst, die ursprünglichen Anschauungen von göttlichen und menschlichen Dingen zusammenfasst und gestaltet, und so die Quelle künftiger Entwickelung wird, eine Ilias und Odyssee, konnten die neueren Nationen nicht hervorbringen. Die romanischen Völker nicht, weil sie den Naturzustand, aus welchem allein solche Urdichtung hervorgehen kann, gar nicht gehabt hatten, weil sie sich erst jetzt durch die Mischung verschiedener Volksstämme zusammenschlossen, wo die Einzelnen nicht mehr vollständig und naturkräftig mit dem Ganzen verwachsen waren. Die Deutschen waren zwar aus natürlicher Wurzel entsprossen und einigen Stammes; aber dieser Stamm war durch das Christenthum veredelt und ein neuer geworden, seine geistige Wiedergeburt war von seiner natürlichen Entstehung durch eine weite Kluft gesondert. Zwar war es ein unschätzbarer Vorzug, dass die deutsche Heldensage, nachdem sie drei Jahrhunderte hindurch zurückgedrängt und übersehen, aber nicht gänzlich untergegangen war, jetzt wieder belebt werden und angestammte Gefühle und Anschauungen wieder erwecken konnte. Aber volles Leben konnte sie doch nicht wieder gewinnen, das religiöse Element, das Lebensblut der Sage war aus ihr gewichen, nur ihr Körper, so ehrwürdig seine Züge sein mochten, konnte auferstehen. Das Geschlecht, unter das sie zurückkehrte, war nicht an ihr herangewachsen, hatte Gefühle und Bedürfnisse, die in ihr keine Befriedigung fanden. In der That waren die Ursachen, welche das Entstehen einer wahren Nationalpoesie hinderten, bei allen Völkern in gleichem Maasse vorhanden. Durch den Gegensatz des Göttlichen und Irdischen, der Kirche und des natürlichen Lebens, in Folge der von oben herunter sich senkenden, nicht von unten herauf wachsenden Bildung, war eine Scheidung der Stände eingetreten, welche, so nothwendig und heilsam sie sein mochte, doch die Einheit der Nationen brach. Es gab keinen Stand, welcher das ganze Volksthum poetisch vertreten konnte. Nicht bloss das Volkslied musste sich, seiner Natur nach, in bescheidenen Grenzen halten; auch die Ritter waren Laien,

welche die Geheimnisse der Kirche über sich sahen, denen die höhere wissenschaftliche Bildung verschlossen war. Jenes prophetische Element, welches der Nationalpoesie ihre Weihe giebt, war ihnen versagt. Sie hatten nicht das Gefühl des ganzen Volkes, sondern nur das eines, sich von demselben aussondernden Standes zu schildern, und dieser Stand, obgleich der Nation auf der Bahn neuer Gesittung voranschreitend, war vermöge seiner bevorzugten Stellung auf eine künstliche, conventionelle Sitte, auf eine Steigerung gewisser Gefühle über das natürliche Maass hinaus angewiesen. Seine Dichter waren daher auf diese Rücksichten beschränkt, sie konnten nicht aus der Fülle der menschlichen Natur schöpfen, nicht die Töne erschütternder Tragik anschlagen, sie fühlten sich nicht als die Verkündiger ewiger allgemeiner, sondern bedingter, nur für die augenblickliche Stellung ihres Standes gültiger Wahrheiten. Sie hatten es mit idealen Zuständen zu thun, die niemals volle Wirklichkeit erlangen konnten, deren Schilderung nur einen Anreiz zu einem einseitigen Fortschritte geben sollte. Die Kraft und Gediegenheit der grossen historischen, im Kampfe mit den tiefen Gegensätzen des Lebens gereiften Charaktere, die Demuth der klösterlichen Heiligen, der Ernst der Wissenschaft, die Inbrunst einfacher Frömmigkeit, selbst die Innigkeit der natürlichen Gefühle des Volkes fand in der ritterlichen Dichtung keine Stelle. Sie giebt nicht die Urgeschichte des Volkes, nicht die geheiligte Ueberlieferung; sie hat keine Heimath, schweift in allen Ländern und Zeitaltern umher. Ihre Sänger treten als Einzelne auf, als Berichterstatter, nicht von göttlichen Dingen oder von der grossen Vergangenheit, sondern von vereinzelten Abenteuern und persönlichen Gefühlen, oder höchstens von phantastisch entstellten Sagen, welche sie selbst nicht verbürgen, die sie nur scheinbar auf fremde Zeugnisse stützen. Diese anspruchslose Haltung ist ein wesentliches Element der romantischen Poesie, alle ihre Vorzüge hängen damit zusammen; sie gestattet dem Dichter, sich kühner zu bewegen, Unerhörtes zu wagen, sich mit anmuthiger Leichtigkeit zu unterbrechen, der eigenen Phantasie freiesten Aufschwung zu gewähren, die der Zuhörer zu reizen und zu steigern. Aber sie ist auch nicht bloss ein künstlerisches Mittel, sondern eine innerlich begründete, nothwendige Folge der ganzen Stellung der Poesie; sie schloss jene höhere künstlerische Objectivität aus, durch welche die klassische Durchbildung der Poesie bedingt ist, gab den Dichtern eine dilettantische Richtung, verleitete und nöthigte fast zu Ungleichheiten, zur Geschwätzigkeit, zu Künsteleien des Verses und des Gedankens, so dass auch diese Fehler, welche nach Maassgabe der grösseren oder geringeren Fähigkeit der einzelnen Dichter mehr oder minder hervortreten, nicht vereinzelte oder zufällige Erscheinungen, sondern in der Natur der Verhältnisse begründet sind.

Bei alledem haben diese Gedichte doch grosse Vorzüge, die edelsten

Motive aufopfernder Begeisterung und einer grossartigen Weltanschauung liegen vielen zum Grunde, Jugendwärme und Waldfrische wehen uns aus ihnen entgegen. Und noch wichtiger waren sie für ihre Zeit. Die Poesie befreite den Geist von seinen Banden, wagte sich, je laienhafter und dilettantischer desto kühner, auf die Gebiete religiöser und philosophischer Gedanken; sie löste der Phantasie die Flügel, gab den Gefühlen Worte und dadurch ein berechtigtes Dasein, kräftigte und läuterte sie. Aber freilich die höchste Aeusserung ihrer Zeit konnte sie dennoch nicht werden.

In ganz anderer, fast entgegengesetzter Stellung befand sich die Architektur. Die Poesie war neu und ignorirte die Vorbildung, welche die in ihr ausgesprochenen Gefühle und Gedanken unter der Herrschaft des traditionellen lateinischen Elements erhalten hatten. Die Baukunst hatte schon eine Vergangenheit; der Styl der vorigen Epoche, wenn auch auf traditionellen Grundlagen beruhend, war doch ein Erzeugniss des Volksgeistes, der hier ein Mittel der Aeusserung gefunden hatte, während die Sprache ihm noch versagt war. Auch die Architektur erfuhr zwar durch das neue, selbstbewusste Erwachen der Nationalität einen mächtigen Impuls, der aber doch nur eine Umgestaltung der bisher gebrauchten Formen, nicht wie bei der Nationaldichtung ein völlig neues, von den bisherigen Leistungen unabhängiges Erzeugniss hervorbrachte. Der ganze Schatz von Erfahrungen, welche bisher gemacht waren, die ganze noch jetzt bestehende Kraft des lateinischen Elementes blieb ihr unverkürzt. Während die Poesie nur einem Stande angehörte, während das religiöse Leben sie kaum berührte, jedenfalls nicht mit seiner vollen Strömung durchfloss, stand die Architektur im Dienste der Kirche, wurde aber durch die Frische und Kraft der Nationalität, durch die Mitwirkung und Theilnahme aller Stände gefördert. In der vorigen Epoche war auch sie von einem einzigen Stande ausgegangen, aber doch von der Geistlichkeit, von dem Stande, welchem alle Quellen des geistigen Lebens zuflossen, der sich aus allen Klassen des Volkes ergänzte, der nicht, wie die Ritterschaft, die anderen ausschloss. Diese Beschränkung hörte jetzt auf. Seitdem das Selbstgefühl eigener Bildung unter den Laien erwacht war, begannen auch die weltlichen Bauherren und Wohlthäter der Kirchen, Fürsten, Grosse, städtische Obrigkeiten, selbst mitzusprechen, fanden auch die geistlichen Bauherren die tüchtigsten Meister uud Werkleute nicht mehr unter ihren Standesgenossen, sondern unter den freien, städtischen Handwerkern. Die Baukunst ging daher, ohne dem kirchlichen Einflusse entzogen zu sein, mehr und mehr in die Hände der Laien über, und wurde von der ganzen Kraft und Wärme des unter ihnen neu erwachten Lebens durchdrungen. Sie musste überdies dem ganzen Volke verständlich sein, hatte in gewissem Sinne die Aufgabe, ihm die religiösen Geheimnisse anschaulich zu machen,

blieb daher stets mit allen Klassen im Wechselverkehr. Sie stand in der Mitte des Lebens, wo alle Richtungen und Thätigkeiten zusammenflossen und verschmolzen. Die ritterliche Poesie und die Scholastik bilden gewissermaassen die Pole des ganzen reich und breit entwickelten Daseins; jene überwiegend Gefühl und Phantasie, diese eben so entschieden abstracter Verstand. Die Architektur stand beiden gleich nahe. Sie ging zwar von religiösen Empfindungen, nicht von dem persönlichen Selbstgefühl aus, das in der ritterlichen Dichtung herrschte. Aber auch die religiösen Empfindungen hatten vom Beginne dieser Epoche an eine Färbung angenommen, welche den ritterlichen Anschauungen sehr nahe stand; in beiden dieselbe Innigkeit, derselbe Schwung der Phantasie, derselbe Drang nach persönlicher Thätigkeit und Mitwirkung. Selbst die Geistlichen waren von solchen Gefühlen ergriffen, und noch mehr die Laien, welche in ihrem Dienste die Bauten leiteten. War daher auch ein unmittelbarer Einfluss der Poesie auf die Architektur nicht denkbar, so waren doch beide einander verwandt. Während nun die Baukunst mit dem harten Stoffe und mit eingewurzelten technischen Gewohnheiten zu kämpfen hatte, und nur mit langsamen Schritten weiter ging, schwang sich die Poesie auf den Flügeln des Wortes und im Bewusstsein gefahrloser Unternehmung kühn und leicht empor, und gab schon ihr Bestes und Höchstes, als jene sich erst anschickte, die letzten Stufen zu erklimmen. Da konnte es dann nicht fehlen, dass sie, die, wenn auch auf die ritterlichen Kreise berechnet, doch kein Geheimniss war und eben so wenig der Geistlichkeit als den leicht erregbaren Künstlern fremd blieb, diese begeisterte und steigerte, sie antrieb, Grösseres zu unternehmen und mit jenen Ritterdichtungen zu wetteifern. In der That sind die Spuren dieser Einwirkung ungeachtet der grossen Verschiedenheit des Stoffes und der Aufgaben kaum zu verkennen, sie treten besonders in der zweiten Hälfte der Epoche hervor, wo der Widerstand, den das spröde Material entgegensetzte, mehr überwunden war. Es ist überall dieselbe Gefühlsrichtung; in dem Aufschwunge der schlanken Glieder und der weitgespannten Gewölbe dieselbe Kühnheit, wie in den ritterlichen Wagnissen, in den weichen Profilen dieselbe Empfindung, wie in den Liebesklagen, in den Fialen und Strebebögen der hochstrebende, in allen Theilen der kriegerische Sinn, welcher die Ritterwelt durchdrang. Und endlich findet sich selbst im Technischen eine gleiche Aehnlichkeit. Der rastlose Unternehmungsgeist, welcher die Baumeister antrieb, stets Neues und Ueberraschendes zu geben, eine gewisse Eilfertigkeit[1]), welche sich auch in den prachtvollsten Werken an der leichten Behandlung und

[1]) Die lange Dauer mancher Bauten war nur eine Folge von Unterbrechungen, welche durch den sparsamen Zufluss der Mittel oder aus anderen Ursachen entstanden.

selbst an der Vernachlässigung der Details zeigt, entspricht nur allzusehr der kühnen dilettantischen Weise der Ritterpoesie.

In einem ähnlichen Verhältnisse steht die Architektur zur Scholastik. Es versteht sich, dass ein unmittelbarer Verkehr zwischen der Bauhütte und den Lehrsälen der Philosophen nicht bestand, dass Meister und Gesellen nicht Schurzfell und Meissel ablegten, um den Disputationen zu lauschen. Aber das Bestreben der Forschung und der Geist scholastischer Distinction und Bestimmtheit theilte sich allen Klassen so weit mit, als ihr Beruf dafür empfänglich war, und von keinem galt dies in höherem Grade, als von dem der Architekten. Daher denn bei ihnen das Betonen des geometrischen Elements, die erwachende Neigung zu einem principiellen und theoretischen Verfahren, zu Unterscheidungen und Gegensätzen der Formen.

Beide Richtungen, die phantastisch-ritterliche und die pedantisch-scholastische, traten indessen in dieser Epoche noch nicht einseitig und störend hervor; sie standen noch völlig unter der Herrschaft sowohl des religiösen Geistes als der Naturkraft des Volkes, und der durch beide bedingten Einheit des Gefühls. Die Architekten waren eben schlichte, aus dem Handwerk hervorgegangene Meister, die sich im Dienste der Kirche fühlten und zunächst mit ihrer technischen Aufgabe vollauf zu thun hatten. Sie verfuhren zwar freier als die früheren geistlichen Baumeister, sie kamen nicht aus der Klosterschule, waren nicht von den Traditionen der Antike beherrscht, liebten es, sich in neuen Erfindungen zu versuchen. Aber sie waren Empiriker, die nicht luftigen Theorien folgten, sondern von der erlernten Form ausgingen, diese nur zu verbessern suchten und sich daher mit langsamen Schritten von ihr entfernten. Sie führten überdies selbst den Meissel, ihre Hand hatte sich mit dem Steine vertraut gemacht, ihm die Formen abgelernt, welche ihm am natürlichsten waren; sie dachten gleichsam im Geiste des Materials. Daher der unschätzbare Vorzug ihrer

---

Die Arbeit selbst wurde rasch vollführt. Suger's bedeutende Bauten in St. Denis waren in wenig Jahren vollendet. In dem 1175 begonnenen Chore der Kathedrale von Canterbury konnte der Dienst schon im Jahre 1180 anfangen; der Bericht des Gervasius, dessen unten ausführlich erwähnt wird, ergiebt Jahr für Jahr das Fortschreiten des Baues. Bei dem Neubau des Klosters Bec in der Normandie verzögerte der Baumeister Ingelramnus, der zugleich am Dome zu Rouen beschäftigt war, nach anderthalbjähriger rascher Arbeit den unternommenen Neubau; der Abt entliess ihn daher und nahm einen andern Meister an, welcher das ganze Werk innerhalb dreier Jahre vollendete (Chronicon Beccense, p. 214, im Glossary, Vol. III ad annum 1214). Der Bau der Sainte-Chapelle zu Paris, im Jahre 1243 beschlossen, war, ungeachtet des reichsten plastischen Schmuckes, schon nach acht Jahren beendet. Einfachere, namentlich klösterliche Bauten wurden gewiss noch schneller ausgeführt.

Arbeiten, dass sie nichts verhüllten, dass alle ihre Formen eine unmittelbare, natürliche Wahrheit hatten. Ueberdies gingen sie aus dem Volke hervor, und zwar aus einem Volke von noch sehr einfachen Sitten, das der Natur nahe stand und mit ihrer Weise der Production bekannt war; sie bildeten daher ein so feines Gefühl für organische Entwickelung der Form aus, wie es mit Ausnahme der Griechen kein anderes Volk gehabt hatte. Ihre Werke machen den Eindruck innerer Nothwendigkeit, sie scheinen aus dem Boden zu wachsen, wie die Erzeugnisse der Natur selbst. Die Willkür, welche in den Ritterdichtungen herrscht und ihnen selbst einen Reiz verleihet, fand hier keine Stelle.

Um so merkwürdiger ist es, dass diese schlichten Meister das kühne und künstliche Constructionssystem des gothischen Styles erfanden, welches dem Steine statt der horizontalen Lagerung auf der Fläche des Erdbodens den Ausdruck aufstrebender Kraft verleihet, und so von den unmittelbaren Andeutungen der Natur weit abweicht. Allerdings lag diesem luftigen Systeme eine weise Benutzung statischer Gesetze zum Grunde, und es entstand nicht aus theoretischem Uebermuth oder aus symbolischen Rücksichten; aber es konnte nur in einer Zeit entstehen, welche an künstliche Systeme gewöhnt war, welche auch in der Wirklichkeit über die gemeine Natur hinwegsah, und sich eine Welt von Ansichten und Sitten erschuf, die auf kühnen Voraussetzungen beruhete und durch künstliche Mittel zusammengehalten wurde. Es giebt einen höchst merkwürdigen Beweis der schweigenden, aber mächtigen Einwirkung, welche die geistige Richtung der Zeit selbst auf die statischen Grundlagen der Architektur ausübt.

Auf der Verbindung jener naturgemässen Entwickelung und dieser geistigen Richtung beruhet die Schönheit dieser Architektur; sie löste eben durch ihr Constructionssystem die Aufgabe, das ideale Element als wirkliche Realität, als schlichte Wahrheit darzustellen. Sie wurde dadurch geeignet, auch den feinsten Regungen des Zeitgeistes einen Ausdruck zu verleihen, an seiner weiteren Entfaltung Theil zu nehmen, und auf sie zurückzuwirken. Sie giebt daher das reichste und sprechendste Bild dieser edeln und inhaltreichen Zeit, und hat zugleich durch ihre innere Consequenz und Vollendung eine hohe ästhetische Bedeutung für alle Zeiten.

Die darstellenden Künste dieser Epoche stehen nicht auf gleicher Höhe; sie sind zu sehr auf das Detail der Erscheinung angewiesen, welches in jener idealen Auffassung nicht vollständig verstanden und ausgebildet werden konnte. Aber sie haben doch ungefähr den Werth der Poesie, mit der sie ja auch der Natur der Sache nach in viel näherer Beziehung stehen, als die Architektur. Freilich war der unmittelbare Einfluss der Dichtung nur ein sehr geringer. Wenn Phidias seinen olympischen Zeus

nach den Versen Homers bildete, so konnten die ritterlichen Dichter sich höchstens schmeicheln, den Zeichner, welcher ihre Handschriften zu illustriren hatte, durch die Wärme der poetischen Schilderung zu lebendigeren und ausdrucksvolleren Bewegungen zu begeistern. Dagegen war der mittelbare Einfluss der Poesie auf diese Künste nicht unbedeutend. Wenn die Minnesänger die Anmuth ihrer Damen und die Lieblichkeit des Frühlings feiern, sprechen sie freilich nur leichte, subjective Empfindungen aus; aber ihre Lieder führten doch dahin, das Auge für die Natur zu öffnen, den traditionellen Begriff der Schönheit mit dem Wohlgefallen an der natürlichen Erscheinung in Verbindung zu bringen. Die Spuren eines zunehmenden Gefühls für psychologische Wahrheit, für Lebendigkeit und Ausdruck der Bewegungen finden sich daher in den plastischen Werken bald nachdem die neue Dichtung mehr und mehr Gemeingut geworden war. Vom Anfange des dreizehnten Jahrhunderts an zeigen auch die Pflanzenornamente statt der bisherigen conventionellen Form mehr und mehr eine Aehnlichkeit mit einheimischen Gewächsen. Aber erst noch später, als die Dichtkunst schon auf ihrer Höhe stand und tiefer eingewirkt haben konnte, äussert sich ein stärkeres und richtigeres Gefühl für die Schönheit der menschlichen Gestalt; die Formen werden voller und gerundeter, die Mienen und Bewegungen sprechender und anmuthiger. Und dies geschieht in einer den ritterlichen Dichtungen sehr verwandten Weise, mit derselben Leichtigkeit der Production, mit denselben Schwächen. Die Körperverhältnisse und Ausdrucksmittel sind unbestimmt, wie dort die psychologischen Motive, das Charakteristische ist noch wenig ausgebildet. Tiefere Studien sind überall nicht gemacht, und das Verständniss der Natur äussert sich mehr an weiblichen, als an männlichen Gestalten, befriedigender im Holdseligen und Freundlichen, als im Ausdrucke des Schmerzes oder ruhiger Würde. Können wir daher auch nicht annehmen, dass diese verwandten Aeusserungen direct durch die ritterliche Dichtung hervorgerufen sind, so beruhen sie doch auf der herrschenden Auffassung der Natur nnd der Lebensverhältnisse, welche durch die Poesie bestärkt und mehr zum Bewusstsein gebracht war.

Das naturalistische Element ist indessen in den darstellenden Künsten nicht so überwiegend, wie in der Poesie, weil es durch den Einfluss der Architektur und der architektonischen Stylgesetze beschränkt wurde. Die Plastik kam grösstentheils nur im Zusammenhange mit kirchlichen Gebäuden vor, sie ging, wie die Architektur, von der Ueberlieferung des strengeren Styles der vorigen Epoche aus, sie wurde von denselben Steinmetzen ausgeführt, welchen die architektonische Arbeit oblag. Auch kann sich ein plastischer Styl stets nur nach dem Vorgange der Architektur bilden; erst wenn das Auge in ihr Formen und Verhältnisse würdigen

gelernt hat, findet es dieselben auch in der organischen Natur. Diese Einwirkung des architektonischen Elements war aber jetzt um so stärker, weil das subjective Naturgefühl noch unbestimmt und formlos war und der Regelung durch geometrische Linien und architektonische Gesetze bedurfte. Und gerade dadurch stand auch diese Kunst in Uebereinstimmung mit dem gesammten Leben der Zeit. Denn auch in diesem forderte das subjective Gefühl auf allen Gebieten noch immer die höhere Regel der Autorität, und entfernte sich von ihr nur zögernd und mit dem Bewusstsein seiner Gebundenheit. Jene ritterliche Poesie konnte mit so leichter, phantastischer Kühnheit umherschweifen, weil sie sich nur als den harmlosen Gegensatz eines ernsten, wohlgeregelten Lebens wusste, und ebenso verrathen alle naturalistischen Aeusserungen im Leben das Gefühl, dass sie nicht der tiefe Ernst, sondern vielmehr harmloses Spiel sind. Die bildende Kunst aber, welche den Schein der Wirklichkeit giebt und im Dienste der Kirche auftrat, musste diese höhere Regel, welche jene nur voraussetzten, an sich selbst durch ihre architektonische Strenge aussprechen. Diese findet sich daher auch an den Werken, welche nicht mit der Architektur selbst zusammenhängen, namentlich an den Miniaturen der Manuscripte, und zeigt auch hier das Element des abstracten Verstandes, das in der Scholastik seinen bestimmtesten Ausdruck hat, aber im tiefsten Wesen der Zeit begründet war. Gerade auf dieser Verbindung eines strengen stylistischen Princips mit dem erwachenden Naturgefühl beruht die Eigenthümlichkeit und der Werth der Darstellungen dieser Epoche. Sie erhalten dadurch den Ausdruck einer jugendlichen und anspruchslosen Naivetät. Die Natur macht sich noch nicht mit eigenwilliger Gewalt geltend, sie erkennt die höhere Regel an und unterwirft sich ihr, sie äussert sich wie der zarte Hauch, mit dem die ersten Frühlingskeime den Wald überziehen, wie das leichte Erröthen auf jungfräulichen Zügen

Alle diese Eigenschaften der Architektur und der darstellenden Künste sind indessen nicht gleich anfangs im vollen Maasse vorhanden, sondern werden allmälig ausgebildet und haben erst am Schlusse dieser Epoche eine gewisse Reife erlangt. Diese Entwickelung zu beobachten, ist die Aufgabe der folgenden Kapitel.

Zweites Kapitel.

Ausbildung des gothischen Styls in Frankreich.

Durch die neue Richtung des Zeitgeistes erlitt auch die Stellung der Nationen eine Aenderung. In der ersten Epoche, wo alle Gegensätze einfach und schroff aufgefasst wurden, wo römische Traditionen und germanische Kraft sich völlig gesondert gegenüberstanden, hatte die reine, ungemischte Nationalität der Deutschen den Vorzug nicht nur der politischen Macht, sondern auch der gediegensten Bildung; jetzt wo sich eine neue, aus römischen und germanischen Elementen verschmolzene Civilisation bildete, nahm das Volk, in welchem beide Elemente schon factisch in genügendem und gleichem Maasse vorhanden waren, die erste Stelle ein. Es war dies kein anderes als das französische, dessen Nationalität erst unter dem Einflusse der neuen Richtung entstand. In der vorigen Epoche sahen wir das alte Gallien durch den Gegensatz der Abstammung seiner Bewohner zerrissen; es gab keine herrschende Region, der Süden war dem Norden fremd, jede Provinz stand für sich. Als aber mit dem Ritterthume und der Scholastik germanische Freiheitsbegriffe eine grössere und allgemeinere Geltung erhielten, ging die Herrschaft mehr und mehr auf die nördlichen Provinzen über, hauptsächlich auf die, welche die unmittelbare Domäne des französischen Königthums ausmachten. Auch hier hatte die Römerzeit tiefe Eindrücke hinterlassen, Paris, Rheims und andere Städte trugen ihre bleibenden Spuren; aber die dichtere Ansiedlung der Franken, und die Verbindung mit den reingermanischen, flandrischen Provinzen und mit den Normannen kräftigte das germanische Element und hielt es mit dem romanischen im Gleichgewichte. Diese Gegenden waren daher berufen, in socialer und politischer Beziehung eine Centralstelle zu werden. Machtlos, so lange die Auffassung der Gegensätze in ihrer Reinheit vorwaltete, stiegen sie rasch und von selbst, als die Zeit der neuen, durch Mischung gebildeten Nationalität gekommen war. Es ist merkwürdig, wie deutlich sich dies in der politischen Geschichte zeigt. Das Haus Hugo Capets erlangte seine Grösse nicht durch die Kraft eines einzelnen aus ihm entsprossenen grossen Fürsten, nicht durch eine mächtige That, welche die Völker betäubt und unterjocht hätte, nicht vermöge eines allgemeinen aus der Erbschaft der Cäsaren oder durch die Weihe der Kirche überkommenen Rechtes; es hatte keinen anderen Titel, als dass es das Haus der Grafen von Paris, der Herzöge von Francien, der Herren der Centralgegend war, in welcher sich die Neigungen der äusseren Provinzen begegneten. Nur dadurch bekam jene zweifelhafte Wahl der Pairs

und der verächtlich gewordene Königsname einen Werth. Die Könige stützten sich zunächst auf ihre Hausmacht, sie erweiterten dieselbe allmälig, durch privatrechtliche Verträge und Benutzung günstiger Umstände, ganz in derselben Weise wie die Lehnrechte ihrer Vasallen entstanden waren. Sie wurden begünstigt durch den Geist ihres Volkes, der, dem Süden wie dem Norden verwandt, auf die Interessen beider eingehen, die Rolle des Vermittlers spielen konnte, und durch das Entgegenkommen der anderen Volksstämme, welche hier verwandte Empfindungen vorfanden und das Bedürfniss der Einigung hatten.

Das Leben der Provenzalen und Normannen war glänzender und poetischer, als das der Bewohner von Francien; aber die Poesie beider war eine verschiedene. Bei den kühnen Eroberern von England war die Kraft und die That, der Waffendienst, das Abenteuer des Kampfes, in dem Kreise der Troubadours die feine Sitte, die Sprache der Gefühle, das persönliche Wohlleben vorwaltend. Jene gaben mehr den Stoff, diese mehr die Form der ritterlichen Anschauung. Bei beiden waren verschiedene politische Gedanken gefördert; bei den Normannen der Lehnsstaat mit seiner Einheit und regelrechten Ordnung, aber auch mit seiner Härte, bei den Provenzalen das Städteleben, die Mischung und freie Bewegung verschiedener Stände. Im mittleren Frankreich trafen diese Gegensätze zusammen. Auch hier waren alte Communen, wie im Süden, wenn auch weniger mächtig, dafür aber jung, strebsam, durch die Könige und durch die Macht der Umstände begünstigt. Diese Könige waren aber auch die Führer einer Ritterschaft, welche, der des Südens wie der des Nordens gleich nahestehend, mit den Eigenschaften beider wetteiferte und daraus einen Kanon gestaltete, welchen beide anzuerkennen genöthigt waren. Es entstand hiedurch in der Hauspolitik der Könige und in ihrem Volke ein verständiger, mässiger Sinn, der geeignet war, das Gute der Nachbarn anzunehmen und zu verarbeiten. Ein wichtiger Vorzug war endlich die Sprache. Der romanische Dialekt dieser mittleren Gegend, auf die Normannen übergegangen und durch sie auch in England herrschend geworden, gewann durch die Kreuzzüge eine weitere Verbreitung; französische und normannische Ritter bildeten den Kern des Kreuzheeres, ihre Sprache, den Provenzalen und Italienern verständlich, aber doch mehr mit germanischen Elementen versetzt und daher auch den Deutschen zugänglicher, wurde das vorherrschende Mittel der Verständigung, erlangte bald in dem neugestifteten Königreich Jerusalem eine officielle Geltung, erhob sich so zum gemeinsamen Organ der Völker des Mittelmeers, und gewann durch diese Verbreitung und durch die damit verbundene Anwendung auf mannigfaltige Verhältnisse eine schnelle Ausbildung. Nirgends folgte so rasch wie hier die Prosa der Poesie; schon am Anfange des

dreizehnten Jahrhunderts konnten französische Ritter die Geschichte ihrer Zeit und ihre eigenen Schicksale in der Muttersprache lesbar niederschreiben. Sie war also die erste unter den Nationalsprachen und fand so bei dem regen Verkehr der Völker und bei dem Einflusse der französischen Ritterschaft auf die der anderen Länder überall Eingang, so dass sie in weltlichen Beziehungen fast eine ähnliche Allgemeingültigkeit erlangte, wie die lateinische in der Kirche. Auch für die ritterliche Poesie wurden die Franzosen, obgleich an sich mehr verständig und prosaisch als dichterisch begabt, die Vermittler; sie verarbeiteten die Stoffe und Gedanken der Provenzalen und führten sie den Deutschen zu. Endlich nahmen sie auch in wissenschaftlicher Beziehung die erste Stelle ein. Die erste Anregung der Scholastik ging vom Norden aus. Aus den irischen und angelsächsischen Klöstern war strengere Wissenschaftlichkeit schon unter den Karolingern durch Alcuin, Johannes Scotus und Andere zu den Nordfranzosen gelangt. Auch die Normannen wussten die Vortheile der Wissenschaft zu schätzen, beriefen berühmte Gelehrte aus dem Auslande in ihre Abteien und Bischofssitze und begünstigten die von ihnen gestifteten Schulen. Unter ihnen hatte Anselm, der Begründer der scholastischen Wissenschaft gelebt, welche auch ferner ihre Jünger hauptsächlich aus diesen nördlichen Gegenden erhielt. Im Süden dagegen war bei geringerer Gelehrsamkeit und Tiefe mehr allgemeine Bildung, Anwendung des Gedankens, Redefertigkeit. Das mittlere Frankreich verarbeitete auch hier wieder diese Elemente, gab der Philosophie Methode, machte sie populär und leicht zugänglich[1]), und ergriff sie mit jenem leidenschaftlichen Eifer, welcher, nach dem Ausdrucke eines Zeitgenossen, auf allen Kreuzwegen den Streit der Disputationen ertönen liess. Unter den hervorragenden Meistern sind mehrere Italiener, Engländer und Deutsche, aber die grosse Menge stammt aus Frankreich. Jedenfalls fand die Scholastik nirgends so anhaltende Pflege als hier. Durch ihren Einfluss aber nahmen auch alle anderen Wissenschaften einen populären Anstrich, eine encyklopädische Gestalt an. Paris wurde bald der ausschliessliche Sitz der Gelehrsamkeit, die Wissbegierigen aller Länder strömten dahin als zu der Quelle, es wurde schon jetzt zur Weltstadt[2]). Alle Nationen erkannten in dieser Beziehung die Superiorität der Franzosen an[3]); Paris

---

[1]) Johannes von Salisbury spottet über diese schnell zu erwerbende Gelehrsamkeit. Fiebant repente summi philosophi; nam qui illiteratus accesserat non morabatur ulterius in scholis, quam eo curriculo temporis, quo avium pulli plumescunt.

[2]) Vgl. besonders die lehrreiche kleine Schrift von A. Springer, Paris im XIII. Jahrhundert, Leipzig 1856.

[3]) Otto von Freising (praef. in lib. 5. Chron.) bemerkt, dass um diese Zeit die Wissenschaften nach Gallien übergegangen seien. Caesar von Heisterbach (Dialogi

erlangte eine sagenhafte und sprüchwörtliche Bedeutung; man sprach von den Meistern von Paris fast wie in Griechenland von den sieben Weisen [1]. Es konnte nicht ausbleiben, dass die von hier heimkehrenden Schüler die Vorliebe für französische Sprache und Sitte steigerten. Die Franzosen waren daher wirklich die Tonangeber in jeder Beziehung, im Ritterthume wie in der Wissenschaft, in der Ausbildung des Lehnrechts und in einer klugen, volksthümlichen Politik, endlich selbst in der Poesie. Man machte nirgends ein Geheimniss daraus. Unsere deutschen Dichter, ihren eigenen höheren Werth nicht kennend, berufen sich nicht bloss auf französische Quellen, sondern gefallen sich in geschmacklos angebrachten französischen Phrasen. Italienische Gelehrte schrieben sogar ganze Werke in französischer Sprache, weil sie die erfreulichste sei und durch die ganze Welt gehe. Kein Wunder, dass den Franzosen selbst dieser Vorzug ihrer Nation nicht entging, dass ihr Selbstgefühl und ihr Muth dadurch wuchsen. Auch hob sich das Land nicht bloss in geistigen Dingen; die Beute der Kreuzzüge, der Ertrag der Länder und Güter, welche französische Ritter im gelobten Lande und später auf dem Boden des eroberten byzantinischen Reiches erwarben, flossen nach Frankreich zurück, die Fremden aller Art, welche hier Bildung lernten, belebten den Verkehr, und die städtischen Gewerbe, von einer mehr geordneten und durchgreifenden Regierung geschützt, gaben einen solideren Reichthum.

Es konnte nicht fehlen, dass alle diese günstigen Umstände auf die Kunst und namentlich auf die Architektur zurückwirkten. Allein auch an sich wurde sie, wie alle anderen Thätigkeiten, durch jene mittlere Stellung

---

lib. 5. c. 22): In Parisiense civitate, in qua est fons totius scientiae et puteus divinorum scriptorum. Kein Wunder dass die Franzosen selbst sich noch emphatischer ausdrücken. Jacobus de Vitriaco († 1244) Hist. occid. c. 7.: Civitas Parisiensis — fons hortorum et puteus aquarum vivarum, irrigabat universae terrae superficiem, panem delicatum et delicias praebens regibus et universae Ecclesiae super mel et favum ubera dulciora propinans. — Guil. Armoricus de gestis Phil. Augusti in Scr. Rer. Gall. XVII. 82.: In diebus illis studium litterarum florebat Parisiis, nec legimus tantum aliquando fuisse scholarium frequentiam Athenis vel Aegypti, vel in qualibet parte mundi quanta locum praedictum studendi gratia incolebat.

[1]) Wackernagel in Haupts Zeitschrift für deutsche Alterthümer IV. S. 496 theilt eine Schrift mit, in welcher „die zwölf Meister von Paris" über die höchsten Anforderungen christlicher Tugend Sätze aufstellen. Interessante Nachrichten über die frühe Blüthe von Paris im 13. Jahrh. giebt Guérard im Résumé zu der Steuerrolle von 1292 in der Collection des documents inédits sur l'hist. de France, p. 468. Im J. 1292 hatte es schon über 200,000 Einw., und noch früher bei dem Einzuge Ludwigs IX. und seiner Mutter war die Strasse von Paris bis Montlehéry, 7 bis 8 Lieues, nach Joinville's Erzählung durch die herausströmenden Bewohner von Paris gedrängt voll.

des Landes befördert. Die nördlichen und südlichen Provinzen hatten auch in baulicher Beziehung verschiedene Richtungen eingeschlagen, verschiedene Systeme ausgebildet, jedes mit eigenthümlichen Vorzügen. Diese mittleren Gegenden waren schwankend geblieben; sie waren daher in der Lage von beiden anzunehmen, und mussten, da ihre entlegensten Theile mit dem einen oder dem anderen jener Systeme in Berührung standen, in ihrer Mitte beide unwillkürlich verschmelzen. Zudem entsprachen die architektonischen Eigenthümlichkeiten beider Regionen den geistigen Verschiedenheiten derselben, die Centralgegend, welche diese in sich ausgeglichen hatte, konnte mithin auch nur in der Verschmelzung beider einen Ausdruck ihres Wesens finden. Sie brachte aber auch ihre eigenen Gaben mit; jenen vermittelnden Sinn, der sich in der Politik bewährt hatte und für die Architektur nicht minder wichtig war, die gleichmässige Empfänglichkeit für die grossartige Einheit des Ganzen und die freie Ausarbeitung des Einzelnen. Die vorherrschende Stimmung war, obgleich mehr verständig als poetisch, dennoch eine enthusiastische und unternehmende, und jener Zusatz des Verständigen grade für die Baukunst und grade in diesem phantastischen Zeitalter nur vortheilhaft. Ueberdies gaben Wohlhabenheit, königliche Macht und das auf die Anerkennung aller Nationen gegründete Selbstgefühl Antrieb und Muth zu den kühnsten Unternehmungen, für welche dann auch der grosse Reichthum an Baumaterialien der verschiedensten Art, der in diesen Ländern gefunden wird, die vortheilhaftesten Mittel gewährte.

Das Resultat aller dieser Elemente ist der gothische Styl in seiner primitiven, in Frankreich ausgebildeten Gestalt. Wir können an ihm die einzelnen, aus den bisherigen Systemen der Normannen und der Provenzalen entlehnten Bestandtheile aufzeigen. Aus südlicher Quelle und zum Theil aus antiker Reminiscenz stammt die volle Anordnung des Chors mit seinem Umgange, die Ausbildung der Säule und des Kelchkapitäls, überhaupt im Gegensatze gegen den normannischen Styl die Neigung für plastische Rundung, für feineres und freies Ornament, für das Vegetabilische, endlich auch der Spitzbogen. Der nordischen Architektur dagegen verdankt er das Kreuzgewölbe, die regelmässige Anordnung des Ganzen, namentlich der Façade mit ihren Thürmen, die gleichmässige senkrechte Gliederung der Mauerflächen, die rüstige, aufstrebende Lebendigkeit. Dennoch ist dieser Styl keinesweges eine blosse Compilation; jene entlehnten Einzelheiten dienten nur als vorbereitende Studien, welche durch die künstlerische Kraft dieser centralen Gegenden zu einem organischen Ganzen verschmolzen wurden und in dem neuen Systeme eine ganz andere Bedeutung erhielten als sie bisher gehabt hatten. Er war vielmehr eine neue Erfindung, die aber nicht plötzlich als gerüstete Minerva aus dem

. aupte eines einzelnen Meisters hervorsprang, sondern als das Erzeugniss vereinter Kräfte langsam und allmälig reifte[1]).

Den Ausgangspunkt für diese spätere künstlerische Thätigkeit bildete allerdings die Vermischung südlicher und nördlicher Styleigenthümlichkeiten, welche seit dem Beginne des zwölften Jahrhunderts in diesen Gegenden ganz von selbst, durch ihre geographische Lage eintrat. Die Klöster nahmen vermöge ihrer Verbindung mit den grossen Ordenshäusern Burgunds, namentlich mit Cluny, bei ihren Kirchenbauten die grossartigere Anlage, die dort aufgekommen war, zum Vorbilde. In den südlichen Theilen unseres Gebiets schlossen sie sich denselben unbedingt an. So ist die Klosterkirche von Preuilly (Prulliacum) an der Südspitze des Gebiets von Tours völlig den burgundischen Kirchen gleich, im Mittelschiffe ein Tonnengewölbe mit regelmässigen Quergurten, in den Seitenschiffen halbe Tonnengewölbe; viereckige Pfeiler mit angelegten Halbsäulen, der Chorumgang mit drei radianten Kapellen, ausserdem senkrecht gestellte Kapellen an der Ostwand des Kreuzschiffes[2]). In den nördlicheren Gegenden verband man indessen diese Anlage mit den decorativen Formen der Normandie und mit dem Kreuzgewölbe. So hat der Chor der Abteikirche

---

[1]) Ueber die Literatur der französischen Archäologie vgl. oben Band IV. S. 486. Eine genaue Darstellung des Entwickelungsganges dieser nordfranzösischen Bauschule ist von den französischen Schriftstellern überall noch nicht gegeben, obgleich sie im Allgemeinen über ihre Bedeutung und den Hergang einverstanden sind und im Einzelnen auch wohl die allmälige Veränderung gewisser Formen nachweisen. Die ersten Andeutungen des richtigen Verhältnisses hatte schon der frühverstorbene Engländer Whittington (An historical survey of the ecclesiastical antiquities of France, London 1809, 4° und 1811 8°) gegeben, während Didron, der (Annales archéol. XVI. 307.) für sich das Verdienst in Anspruch nimmt, den französischen Ursprung des gothischen Styles zuerst in Frankreich ausgesprochen zu haben, nur vereinzelte, in den Jahren 1830—1841 gedruckte Zeitungsartikel citirt, welche keine genauere Ausführung enthalten konnten. Vollständigeres lieferte Mertens in seinen in Düsseldorf im J. 1841 gehaltenen Vorlesungen, deren Inhalt in dem bereits angeführten Aufsatze: Paris baugeschichtlich im Mittelalter, in der Wiener Bauzeitung 1843, p. 159, und 1847, p. 62 weiter ausgeführt ist. Seine Annahmen sind im Allgemeinen richtig, obgleich in übertreibender Sprache vorgetragen, im Einzelnen weiche ich, wie eine Vergleichung ergiebt, vielfach von ihm ab. Eine reiche Quelle der Belehrung ist der Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI. au XVI. siècle von Viollet-le-Duc, Paris 1854—1868, welcher die Geschichte jedes einzelnen Baugliedes und in den Hauptartikeln höchst bedeutende Bruchstücke einer Geschichte der französisch-gothischen Architektur giebt, und endlich seine Annahmen mit vortrefflichen und anschaulichen Zeichnungen belegt.

[2]) Vgl. Corblet, Manuel élémentaire d'archéologie nationale. Lyon 1831, und die in Audigé, Histoire de Preuilly enthaltene Notice archéologique von Bourassé. Dieser hält das gegenwärtige Gebäude für das in den Jahren 1001 bis 1009 erbaute, die ganze Anlage lässt indessen darauf schliessen, dass sie nach dem Neubau von Cluny, also etwa im ersten Viertel des zwölften Jahrhunderts, entstanden sei.

St. Père in Chartres, dessen untere Theile aus einem nach einem Brande vom Jahre 1134 begonnenen Bau herstammen, die Anlage mit radianten Kapellen, neben normannischer Ornamentation der Kapitäle[1]. Am auffallendsten zeigt sich diese Mischung an dem aus der Anfangszeit des zwölften Jahrhunderts stammenden Chore der vormaligen Prioratskirche St. Martin des champs zu Paris. Die Anlage mit radianten Kapellen, die Bildung der korinthisirenden Kapitäle und endlich die Verbindung der Halbsäulen am Aeusseren des Chors mit dem Gesimse ohne Vermittelung durch Bögen, mithin entschieden südliche Elemente, kommen zugleich mit dem Zickzack und ähnlichen normannischen Ornamenten vor[2].

Die Stephanskirche zu Beauvais giebt endlich sogar ein Beispiel der Aufnahme nicht bloss normannischer sondern auch deutscher Formen. Sie hat den ausgebildeten Pfeiler der normannischen Bauten, ein Triforium mit überwölbten Doppelarcaden, erhöhte Scheidbögen, Kelchkapitäle ohne Reminiscenz an das korinthische, dabei aber im Aeusseren in der Behandlung des Rundbogenfrieses und der als kleine Säulen gestalteten Lisenen überraschende Aehnlichkeit mit manchen deutschen Bauten[3]. Wir sehen,

---

[1]) Mertens a. a. O. giebt dieser Kirche das Datum von 940. Das Kloster war aber, wie Ordericus Vitalis erzählt, durch eine Feuersbrunst vom J. 1134 cum reliquis officinis so sehr zerstört, dass die Mönche sich zerstreuten, und die Gallia christiana (Vol. VIII, col. 1226) schreibt daher wohl mit Recht erst dem Abte Fulcherius (1150 bis 1171) die Errichtung dieses Chors zu, welcher Rundsäulen mit schweren und schmucklosen Kelchkapitälen, stumpfe Spitzbögen, und in den Seitenschiffen Kreuzgewölbe mit spitzen Diagonalgräten und runden Transversalbögen hat, und daher der zweiten Hälfte des 12. Jahrh. wohl entspricht.

[2]) Die erste an dieser Stelle errichtete Stiftskirche war im Jahre 1060 gegründet und schon 1067 geweiht. Allein durch eine Urkunde vom Jahre 1097 schenkte König Philipp die ganze Stiftung (locum quem pater meus fundavit qui dicitur Sancti Martini ad campos) dem Abte Hugo von Cluny und seinen Nachfolgern, so dass sie nun zu einem von Cluny aus besetzten Priorat wurde. Vgl. Mich. Félibien, Hist. de la ville de Paris (fol. 1725). Vol. I. p. 130 und Vol. III. p. 49 ff. In den Jahren 1097 und 1137 sicherten andere Urkunden des Erzbischofs von Paris und des Königs dem Kloster seine reichen Besitzthümer und Rechte. Es ist sehr wahrscheinlich, dass jene erste schon in sieben Jahren vollendete Kirche den klösterlichen Bedürfnissen nicht entsprach und dass daher die älteren Theile des Chors (das Schiff ist im Jahre 1240 erneuert und auch der Chor hat um diese Zeit einige leicht erkennbare Aenderungen erhalten) aus einem Neubau stammen, welcher unmittelbar von den aus Cluny gekommenen Mönchen geleitet wurde, wodurch sich auch die südlichen Formen erklären. Die Anlage des Kapellenkranzes ist indessen ziemlich complicirt und abweichend von der älteren Weise.

[3]) Das Gebäude enthält Theile sehr verschiedener Zeiten, deren völlige Sichtung den Gegenstand einer anziehenden Monographie bilden könnte. Auch die sehr eigenthümliche Symbolik ihres Bildwerks würde dabei in Betracht kommen. Vgl. einige Abbildungen bei Gailhabaud und in der Voyage dans l'ancienne France.

wie begierig diese mittlere Gegend nach brauchbaren Formen war, wie sie dieselben von allen Seiten herbeizog.

Diese Mischung heterogener Elemente und diese schwankenden Versuche erzeugten dann aber sehr bald in consequenteren Geistern das bewusste Bestreben nach Bildung eines in sich harmonischen, technisch befriedigenden Styls. Zuerst und in sehr merkwürdiger Weise tritt uns dies in den Bauunternehmungen des berühmten Abts Suger an der Abtei St. Denis bei Paris, der reichen Stiftung und Grabstätte der französischen Könige, entgegen. Suger[1]), 1121 zum Abte gewählt, fand die bestehende, auf den Grundmauern eines noch älteren Baues von Pipin begonnene und unter Karls des Grossen Regierung vollendete Kirche für den Andrang der Gläubigen zu klein und begann sofort einen Erneuerungsbau, den er mit höchster Sorgfalt betrieb und über dessen Hergang er einen ausführlichen Bericht, eines der interessantesten Documente mittelalterlicher Kunstgeschichte[2]), hinterlassen hat. Sehr merkwürdig ist schon der Eifer des Abts; er nimmt sich des Baues und der Ausschmückung der Kirche in allen Theilen an, geht mit in den Wald, wo die Bäume gefällt werden, versucht selbst seine künstlerischen Schulstudien anzuwenden. Er zieht aber auch auswärtige Künstler soviel er kann, aus Lothringen und aus anderen Ländern herbei, und wetteifert mit allen grossen Werken, die er kennt oder von denen er gehört hat. So wünscht er Säulen zu haben, wie er sie im Palast des Diocletian in Rom gesehen hat, überschlägt schon die Kosten, wenn er sie (wie er ausdrücklich erwähnt) vielleicht mit Hülfe von Saracenen aus Italien kommen liesse, ist aber dann so glücklich, in einem benachbarten Thale taugliche Steine zu finden[3]). Er zeigt die bereits beschafften Kunstwerke gern denen, die aus dem gelobten Lande zurückgekehrt sind und die Schätze der Sophienkirche kennen, und fühlt sich geschmeichelt, wenn sie seinen Besitz für vorzüglicher erklären. Er beginnt seinen Bau mit der Façade, der er drei Portale giebt, nebst der Vorhalle und einigen daran stossenden Kapellen, lässt neue Thürme

---

[1]) Auch hier ist Whittington der Erste, welcher auf die kunsthistorische Wichtigkeit der Bauten Sugers aufmerksam gemacht hat, denen Mertens a. a. O. insofern eine zu grosse Bedeutung beilegt, als er Suger als den Schöpfer des gothischen Systemes darstellt. — Vgl. auch F. de Verneilh, le premier des monuments gothiques, mit Abbildungen, Annales archéologiques, B. XXIII, 1863.

[2]) Suger, de rebus in administratione sua gestis, bei Duchesne Scr. IV. p. 343, und bei Félibien, Histoire de l'abbaye royale de Saint-Denis, Paris 1706, im Anhange p. 172.

[3]) Zappert, über „Antiquitätenfunde im Mittelalter (Sitzungsberichte der Wiener Akademie, Bd. V., S. 761) nimmt an, dass er ein antikes Gebäude entdeckt, welches er geplündert. Es scheint dies aber ein Missverständniss des Textes (bei Félibien, p. CCXXXIX). Er sagt nur, dass in diesem Thale vor Alters Mühlen waren.

errichten, zwei eherne Thüren ausser der alten, die er beibehält, giessen. Im Jahre 1140 konnte er seine Inschrift auf der vollendeten Vorderseite anbringen, und die feierliche Einweihung dieses westlichen Theiles bewirken. Dann schreitet er zur Erneuerung des Chors und ist so glücklich, in der kurzen Zeit von drei Jahren und drei Monaten die Krypta und den oberen Bau, ein prachtvolles Werk, an welchem er selbst die Höhe der Gewölbe, die Mannigfaltigkeit der Bögen und Säulen (voltarum sublimitatem, tot arcuum et columnarum distinctionem) rühmt, zu vollenden (1144). Durch diesen Erfolg und durch das Zureden Anderer ermuthigt beschliesst er demnächst, auch den mittleren Theil, das Schiff, neu herzustellen, und den beiden anderen, erneuerten Theilen ähnlich zu machen. Hier indessen, wie er angiebt aus Ehrfurcht vor der früheren Weihe, vielleicht auch mit dem Wunsche schnellerer Beendigung, behielt er einen Theil der älteren Mauern bei[1]), und dieser Umstand erklärt es, dass gerade dieser mittlere Theil schon nach kaum neunzig Jahren unter Ludwig IX. erneuert werden musste, während die Façade, die Krypta und der untere Theil des Chors, so wie das Portal des nördlichen Kreuzschiffes ungeachtet der schmachvollen Verwüstung dieses Heiligthums des französischen Königshauses in der Revolution und der späteren nicht überall discreten Restauration im Wesentlichen noch aus Sugers Zeit erhalten sind.

Die Westseite, ein Mittelbau zwischen zwei kräftigen, wenig verjüngten Thürmen mit drei Portalen und Fenstergruppen, erinnert in den Grundzügen ihrer Eintheilung an die von St. Etienne in Caen. Aber die Verhältnisse sind schon leichter, die Portale weiter, stärker vertieft und reicher mit plastischem Schmucke ausgestattet, die Massen besser gegliedert. Während dort nur die verticale Theilung hervortritt, und die Thürme vom Boden bis zum Beginne des Helmes schwer und unvermindert aufwachsen[2]), werden hier ihre unteren Stockwerke mit dem Mittelbau durch gemeinsamen horizontalen Abschluss zu einem Ganzen eingerahmt, auf welchem die oberen Stockwerke der Thürme in etwas vermindertem Umfange aufsteigen. Der Spitzbogen wechselt an dieser Façade mit dem Rundbogen. Am Mittelportale sind die reichgegliederten Archivolten halbkreisförmig, während die Bögen der Seitenportale eine leichte, aber bestimmt ausgesprochene Zuspitzung haben. Dasselbe wiederholt sich merkwürdiger Weise an den drei Fenstern über dem Mittelportale, indem auch hier das mittlere rund, die beiden äusseren dagegen, wie die meisten über den Seitenportalen, spitz-

---

[1]) Da Suger (a. a. O. cap. 29) diese Beibehaltung nur bei diesem Theile und zwar ausführlich erwähnt, wird man annehmen dürfen, dass sie nur hier stattfand.

[2]) Vergl. die Abbildung der Façade von St. Etienne in Lübke's Atlas, Taf. 42, Nro. 9.

bogig sind [1]). Die mächtigen Pfeiler der Vorhalle unter den Thürmen, rechtwinkeliger Anlage, mit einer grossen Zahl von Halbsäulen nach der Richtung der ihnen entsprechenden Gewölbgurten umstellt, zeigen schon das Bestreben einer organischen Verbindung der Pfeiler mit den Gewölben. Sie tragen jetzt durchweg Spitzbögen, welche indessen zum Theil durch spätere Aenderung an die Stelle früherer Rundbögen getreten zu sein scheinen.

Während die Façade in ihrer Anordnung und sogar in manchen Details, namentlich in den Wandmustern zwischen den Fenstern, an die Normandie erinnert, schliesst sich die Choranlage dem grossartigeren südlichen Systeme, aber ebenfalls mit bedeutenden Verbesserungen, an. Sie hat nämlich nicht bloss, wie selbst der kolossale Bau von Cluny, fünf, sondern sieben radiante Kapellen, und nicht wie dort vereinzelt, sondern eng aneinandergerückt und nur durch Strebemauern getrennt, so dass sie einen wirklichen, geschlossenen Kranz bilden. Acht Rundsäulen umstehen, und zwar nach der Mitte zu mit wachsender Annäherung, den inneren Chorraum, um den sich, da zwischen ihnen und den Kapellenmauern eine zweite Säulenstellung angebracht ist, ein doppelter Umgang herumzieht [2]). In der Krypta finden wir im Wesentlichen rein romanische Formen, rundbogige Fenster und Arcaden, schwere Kapitäle mit roher Nachahmung der korinthischen Form und mit historischen Darstellungen. Im oberen Chore ist diese antike Reminiscenz noch deutlicher und vielleicht durch nähere Berücksichtigung alter Vorbilder aufgefrischt, aber die Kapitäle sind leichter und, ungeachtet wechselnder Verzierung, meist mit knospenartigem Blattwerk ausgestattet. Zu dieser Verbesserung der decorativen Plastik kommen dann die sehr viel wichtigeren constructiven Neuerungen. Alle Felder des Chores sind mit Kreuzgewölben bedeckt, welche, im Spitzbogen construirt, aus kräftigen Steinrippen mit leichtgehaltenen Kappen bestehen, und durch starke in die Ecken der Kapellen gelegte Strebepfeiler gesichert sind, von welchen dann oben Strebebögen zur Stütze der mittleren und höheren Theile des Chores ausgehen. Jenes bequeme, leicht ausführbare und fügsame System der Ueberwölbung, nach welchem man so lange gesucht hatte, dem der Meister jener Kreuzgewölbe im Langhause der Kirche zu Vézelay schon nahe gekommen war, ohne es zu erreichen, (vgl. oben Band IV. S. 513) war daher gefunden. Dazu kam dann, dass hier, wahrscheinlich zum ersten Male in

[1]) Die drei Fenster über dem nördlichen Seitenportal sind alle spitz, von denen über dem südlichen dagegen, ohne erklärbares Motiv, nur eines.

[2]) Der äussere Umgang ist jedoch zu den Kapellen gezogen und dient also eigentlich nur als innere Verbindung derselben. Die Anordnung ist ähnlich, aber doch nicht ganz gleich, wie auf dem weiter unten mitzutheilenden Grundrisse von St. Remy in Rheims.

Frankreich, der Spitzbogen nicht bloss an den tragenden Bögen, sondern auch an den Fenstern ganz durchgeführt ist. Die Meinung, dass Suger diesen Bogen als eine Verschönerung oder Verbesserung aus dem Orient oder aus Sicilien, welche Gegenden er nach seinen ziemlich ausführlichen Lebensnachrichten nie betreten zu haben scheint, entlehnt habe, verdient kaum mehr eine Widerlegung. Wir haben gesehen, dass er in Frankreich schon oft angewendet war; schon früher an den Tonnengewölben der südlichen und westlichen Provinzen, in Cluny und neuerlich in der Kathedrale von Autun an den Scheidbögen, an vielen Orten endlich neben Rundbögen an einzelnen Stellen, wo man den Bogen auf engerem Raume zu gleicher Höhe hinaufführen wollte. In diesem Sinne erscheint der Spitzbogen auch an Suger's Façade bei den Seitenportalen; er ist auch hier gleichsam durch Zusammendrängen entstanden, um die Höhe des breiteren Mittelportals zu erreichen. Aber schon an den Fenstern der Façade hat er eine andere Bedeutung; er kommt zwar wechselnd vor, aber nicht in Folge der Raumbeschränkung, sondern aus rein ästhetischem Grunde, um den Wechsel der Bogenformen der Portale auch an den oberen Theilen zu wiederholen. Eine ähnliche Rücksicht scheint auch für die vollständigere Durchführung des Spitzbogens im Chor maassgebend gewesen zu sein. Bei den Gewölben war er aus technischen Gründen, bei den mittleren Säulenpaaren am Rundpunkte durch ihre enge Stellung gefordert; die Zusammenstellung verschiedenartiger Bögen, welche sich hier nicht, wie an der Façade, auf einen bedeutsamen Rhythmus zurückführen liess, sagte aber Suger's ordnendem Sinne nicht zu. Er zog daher vor, ihn allen Arcaden und demnächst zu weiterer Gleichförmigkeit auch den Fenstern zu geben. Wir können annehmen, dass der unternehmende Geist, der Sinn für Ordnung, welchen Suger als Staatsmann und Rathgeber des Königs ausgebildet hatte, auch auf seine künstlerische Wirksamkeit Einfluss hatte, und ihn zu einer Consequenz ermuthigte, zu der sich seine Zeitgenossen noch nicht entschliessen konnten. Sie behielten vielmehr, obgleich sie nun fast allgemein den Spitzbogen an den Arcaden anwendeten, für die Fenster und Portale noch längere Zeit den Rundbogen bei.

Nicht allen Baumeistern standen die reichen Mittel zu Gebote, welche der Abt von St. Denis durch die Beihülfe seines königlichen Herrn erlangte. Dagegen war der ausserordentliche Eifer für kirchliche Bauten, für Neuerungen und Verbesserungen, der ihn beseelte, auf anderen Punkten Frankreichs nicht minder gross. Wir können ihn schon seit dem Anfange des zwölften Jahrhunderts wahrnehmen. Die gewaltigen Opfer von Kräften und Geldmitteln, welche die Kreuzzüge in Anspruch nahmen, lähmten ihn nicht, dienten ihm vielmehr nur zur Steigerung. Die Zurückbleibenden, welche sich den Kreuzzügen nicht anschliessen konnten, fanden eine Beruhigung,

ein stellvertretendes Opfer, darin, wenn sie wenigstens durch Beisteuern oder noch besser durch thätige Beihülfe bei kirchlichen Bauten für die Sache des Christenthums mitwirken konnten, und die Begeisterung liess sie dabei keine Anstrengung und Entsagung scheuen. Auch wurde diese Begeisterung auf alle Weise genährt und angespornt. Robert d'Aubrissel († 1117), ein feuriger Mönch, der als Kreuzzugsprediger durch das Land wanderte, stellte es sich zugleich zur Aufgabe, die Anlage von Klöstern, namentlich für Frauen, zu befördern, und sein Bestreben war so wenig fruchtlos, dass eine Menge solcher Institute durch ihn ins Leben traten. In der kleinen Provinz Picardie wurden von 1107 bis 1124 acht, von 1128 bis 1145 noch elf neue Klöster gegründet[1]). Aber nur Wenige hatten die Mittel zu so kostspieliger Frömmigkeit, und auch diese begnügten sich nicht mit blossen Opfern zeitlicher Güter, ein jeder wollte, wie die Kämpfer des Kreuzheeres, persönlich, körperlich für die Sache Gottes und der Kirche mitwirken. Ich habe schon früher[2]) von der eigenthümlichen Erscheinung gesprochen, dass alle Stände herbeiströmten, um Bauhülfe, selbst die niedrigsten Dienste zu leisten. Sie gehört dieser Zeit und dieser nordfranzösischen Gegend an. Schon Suger kam sie zu statten; als er nach der Auffindung jener Säulenstämme, deren ich erwähnte, wegen der Herbeischaffung ihrer gewaltigen Last besorgt war, eilten Vornehme und Geringe herbei, um mit ihren Armen, den Lastthieren gleich, sie heranzuziehen[3]). Dies wiederholte sich demnächst einige Jahre später, 1145, bei dem Bau der Kathedrale von Chartres in grossartigerer Weise; hier wurde diese Hülfe völlig organisirt, man behielt die herbeiströmende Menge längere Zeit beisammen, liess sie beichten, unbedingten Gehorsam geloben, begeisterte sie durch geistliche Gesänge und vermochte dadurch das Werk mehr zu beschleunigen, als es selbst durch die reichsten, königlichen Geldspenden möglich gewesen wäre, und Hindernisse zu überwinden, vor welchen blosse Lohnarbeiter zurückgeschreckt wären. Dies erbauliche Schauspiel erweckte Nachahmung, alle Stände und Geschlechter wollten Theil nehmen, ein frommer Wetteifer verbreitete sich durch das ganze Land, und die Aebte und Bischöfe konnten sich rühmen, dass edle Männer und Frauen den stolz und weich gewöhnten Nacken unter Riemen und Tauwerk gefügt hätten, um schwer beladene Karren zu ziehen, dass Berge und Sümpfe, und selbst die drohende Meeresfluth die Glaubenseifrigen nicht zurückhalte, dass sie mit ehrerbietigem Schweigen und ohne Murren alle Lasten ertrügen[4]).

[1]) Woillez in den Mém. des Antiquaires de la Picardie, Vol. VI, p. 190 ff.

[2]) Band IV, S. 213.

[3]) Er beschreibt es selbst, wie sie, „brachiis et lacertis immensas illas columnas funibus adstricti vice trahentium animalium ex illis antris extrahebant".

[4]) Eine Reihe von Zeugnissen bestätigen diesen Hergang und den Anfang dieses

Es ist begreiflich, dass dieser Eifer auch die, welche den Bau leiteten und die Formen zu bestimmen hatten, begeistern und ermuthigen musste. Auch sie wollten und konnten nicht im alten Geleise bleiben, fühlten sich angespornt, Neues und Kühneres zu leisten, um der werkthätigen Menge zu zeigen, dass ihre fromme Beihülfe nicht verloren gehe. Gewiss wurde daher an vielen Orten mit demselben Eifer geforscht und gearbeitet, wie in St. Denis.

Dies beweist auch der andere, eben erwähnte und gleichzeitige Bau, welcher mit so grossartiger Laienhülfe unternommen wurde, die Kathedrale von Chartres[1]), die man, um 1145 und zwar nicht, wie es später üblich wurde, mit dem Chore, sondern wie in St. Denis mit der Façade begann. Bald aber muss das Unternehmen in Stocken gerathen sein. Das Schiff der Kirche gehört ganz dem dreizehnten, die bewundernswerthe Ausschmückung der Seitenportale dem vierzehnten Jahrhunderte an, der nördliche Thurm an der Westfronte hat erst im sechszehnten Jahrhundert seinen Aufsatz erhalten. Was aus der Zeit um 1145 stammt, ist der grösste Theil der Façade, mit Einschluss des Unterbaues beider Thürme und des oberen Theils vom südlichen Thurm[2]). Nur das Radfenster scheint erst im dreizehnten Jahrhundert hinzugefügt zu sein[3]). Diese Façade zeugt von überraschender Kühnheit und Klarheit des Gedankens. Sie setzt eine Mittelschiffbreite voraus, über welche auch die späteren Baumeister nicht leicht hinauszugehen wagten, sie enthält in der consequenten Anwendung des Spitzbogens, in der Begründung der Thürme durch Strebepfeiler, in der Anordnung der Portale viele Grundzüge der späteren gothischen Façaden. Aber darin weicht sie von diesen und selbst von der Kirche von St. Denis

---

Eifers bei dem Dombau von Chartres. So der Brief des Erzbischofs Hugo von Rouen an Theodorich Bischof von Amiens bei Mabillon, Annal. ord. S. Bened. VI, p. 392, das Chron. Normanniae bei Duchesne Hist. Norm. Script. p. 982, und besonders der ausführliche Brief des Abts von S. Pierre sur Dive bei Mabillon a. a. O. l. 78, c. 67.

[1]) Abbildungen in Chapuy Cathédrales franç. und sonst häufig. Besonders aber in J. B. A. Lassus et A. Didron, Monographie de la Cathédrale de Chartres. Paris 1842 etc.

[2]) Der Abt von S. Piérre sur Dive a. a. O. bemerkt ausdrücklich, dass man damals (1145) an den Thürmen gebaut habe.

[3]) Viollet-le-Duc (II. p. 313, III. p. 359) nimmt an, das Langhaus habe ursprünglich früher geendigt, die Thürme seien vor demselben angelegt und durch eine Vorhalle verbunden gewesen. Bei der Verlängerung des Mittelschiffs im dreizehnten Jahrhundert sei die Vorhalle verschwunden, aber die drei Portale, welche anfangs aus dieser in das Innere führten, habe man ihres reichen Schmuckes wegen nicht aufgeben wollen und nebst den drei Fenstern über ihnen in die neue Façade versetzt. Trotz aller Bestimmtheit, mit welcher Viollet-le-Duc dies aufstellt, giebt er keine Beweise an; eine solche Anlage wäre höchst ungewöhnlich gewesen.

ab, dass ihre drei Portale nicht in je eines der drei Schiffe führen, sondern eng aneinander gerückt die Breite des Mittelschiffs einnehmen. Augenscheinlich entstand dies hier dadurch, dass man die beabsichtigten mächtigen Thürme durchweg auf solide Mauern stützen und diese nicht durch einen Portalbau schwächen wollte, wodurch man dann als Zugang des Schiffes nur den der Mittelschiffbreite entsprechenden Raum zwischen den Thürmen behielt, dem man nun, wegen seiner bedeutenden Breite und grösserer Pracht halber, drei Portale gab. Diese Anordnung, wenn man auch später von ihr abging, gab doch eine Anschauung der durch die Annäherung und Verbindung der Portale entstehenden günstigen Wirkung und veranlasste daher die späteren Meister, eine solche auch da zu erstreben, wo die Seitenportale unter den Thürmen angebracht und von dem Mittelportale durch die mächtigen Strebepfeiler des Thurmbaues getrennt wurden.

Die Anordnung und Eintheilung der Façade war es indessen nicht, was die Baumeister im Anfange unserer Epoche am meisten beschäftigte; die christliche Architektur ging immer vorzüglich vom Innern aus, und gerade in dieser Beziehung brachten die veränderten Verhältnisse neue Anforderungen hervor. In der vorigen Epoche waren die Klöster die hervorragenden Sitze der Bildung; ihre Bedürfnisse und ihr Geist hatten daher auch überwiegenden Einfluss auf die Ausbildung der Architektur gehabt. Jetzt handelte es sich mehr um Kirchen für die angewachsene Bevölkerung der Städte, namentlich um Kathedralen, welche die Würde des Bischofs, als des Vertreters der in der Hauptstadt einer Gegend concentrirten geistlichen Gewalt, erkennen lassen, zugleich aber auch als städtische Monumente durch ihre grossartige und glänzende Erscheinung die Macht und den Reichthum der Bürgerschaft versinnlichen sollten. Gerade damals erlangten die Communen in Folge der Kreuzzüge grössere Bedeutung und in Anerkennung derselben umfassende Privilegien, und dies neugewonnene politische Selbstgefühl verband sich mit dem religiösen Sinne und verursachte, dass die Pracht der Hauptkirche ein Gegenstand des Wetteifers und des Stolzes der Bürger wurde. Man bedurfte geräumiger und heller beleuchteter Kirchen, besonders auch mit einer für den zahlreichen Klerus der Domstifter hinreichenden Choranlage; man wollte sie aber auch vollständig überwölben, um sie gegen schnellen Verfall und gegen die bei der dichten Umgrenzung städtischer Wohnhäuser zu befürchtende Feuersgefahr zu sichern. Es war also eine zugleich technische und ästhetische Aufgabe, bei der jedoch das Technische, Constructive, der Natur der Sache und dem verständigen Sinne städtischer Handwerker entsprechend, überwog. Es kam vor Allem darauf an, hohe Gewölbe in solider und leicht ausführbarer Construction herzustellen. Nun hatte man zwar in den südlichen Kirchen zahlreiche Beispiele vollständiger Ueberwölbung, aber man musste, um den Erfordernissen des

nordischen Klimas zu genügen, vielfach von dem Systeme derselben abweichen. Die Bedeckung mit Tonnengewölben war nicht anwendbar, weil der dunklere Winter Oberlichter nöthig machte, die damit nicht wohl zu verbinden waren, das Kuppelgewölbe von Périgueux nicht, weil man Seitenschiffe haben wollte, welche dieses ausschloss. Die transversalen Tonnengewölbe, welche man, wie wir gesehen haben, an verschiedenen Orten versucht hatte, gaben ein unbefriedigendes Resultat und hatten daher nirgends weiteren Anklang gefunden. Die einzige geeignete Wölbungsart war das Kreuzgewölbe, aber die Ausführung desselben in grossen Dimensionen war den Bauleuten dieser Gegend noch keinesweges geläufig und bedurfte noch mancher Ueberlegungen. Zwar die Erfindungen, welche wir an dem Chorbau von St. Denis schon in Ausführung fanden, blieben keinesweges unbemerkt und verbreiteten sich ziemlich rasch über das ganze nördliche Frankreich. Der Spitzbogen, zunächst als Mittel zur Verminderung des Seitenschubs und zur Ausgleichung der Bogenhöhe verschiedener Grundlinien, die Rippenconstruction und das Strebewerk wurden von nun an überall in Anwendung gebracht. Aber während man schon in Vézelay den Versuch gemacht hatte, rechteckige Gewölbfelder zu überwölben, hielt man in diesen nördlichen Gegenden noch längere Zeit an dem Systeme der quadraten Wölbung fest, nach welchem auf jedes Gewölbe des Mittelschiffes je zwei des Seitenschiffes kamen und die Pfeilerabstände also die Hälfte der Mittelschiffbreite betrugen. Es kann sein, dass die Gewöhnung an dieses rhythmische Verhältniss, das hier bereits bei der Anwendung der Balkendecke das vorherrschende gewesen war, dazu mitwirkte; ohne Zweifel aber sprach auch die Rücksicht auf Solidität und auf die Uebung der Bauleute mit. Man wagte es nicht, die Last des Gewölbes auf weiter entfernte Stützen zu legen und man hielt die Ausführung des quadraten Gewölbes für leichter. Man verwandte daher die neue Erfindung der Rippenconstruction nur dazu, jenen weiten Gewölben grössere Haltbarkeit zu verleihen, indem man den diagonalen Graten starke Rippen unterlegte und überdies die beiden von den Seitenwänden ausgehenden grossen Gewölbdreiecke durch eine weitere, den Zwischenpfeilern entsprechende Rippe theilte und verstärkte. Die sechstheiligen Gewölbe, welche schon oben beschrieben sind, kamen daher in allgemeine Aufnahme, obgleich sie dem Wunsche nach stärkerer Beleuchtung nicht entsprachen, da sie vielmehr den Raum für die Fenster beschränkten und selbst das Eindringen des Lichtes hemmten. Diese Rippen bedurften dann ferner einer selbstständigen, mit den Pfeilern in Verbindung stehenden Unterstützung, und es kam somit die Form der Pfeiler in Frage. Hier findet sich nun die auffallende Erscheinung, dass der frühgothisch-französische Styl den bisher üblichen, aus viereckigem Kerne gebildeten Pfeiler, obgleich er die Bildung der Gewölbdienste erleichterte, aufgab, und eine entschiedene

Vorliebe für die Rundsäule zeigte, welche bisher zwar namentlich in den burgundischen Kirchen häufig, aber nur an der Chorrundung, und selten im Langhause angewendet war. Man zog sie ohne Zweifel vor, weil sie die nöthige Tragkraft mit grösserer Raumersparniss verbindet und breitere Durchgänge und stärkeres Eindringen des Lichtes aus den Seitenschiffen gewährte. In einigen Fällen brauchte man sie nur zu den mittleren, minder belasteten Stützen, so dass sie mit den stärkeren, gewölbtragenden Pfeilern wechselte, häufiger aber, sei es der Gleichförmigkeit wegen oder aus anderen Gründen, wandte man sie durchgängig an. Man musste nun aber diese Säulen, um ihnen hinlängliche Tragkraft zu geben, sehr stark bilden und konnte die Gewölbdienste nur von ihren Kapitälen ziemlich unmotivirt aufsteigen lassen. Diese Dienste, deren schlanke Höhe die gedrungenen Verhältnisse der darunter stehenden Säule um so auffallender machte, sicherten aber noch nicht gegen den Druck der mächtigen Gewölbe auf die Seitenmauern. Daher behielt man denn zunächst die Gallerien über den Seitenschiffen bei, welche als natürliche Streben schon weiter hinaufreichten und zugleich den Vortheil gewährten, die Mauer über den unteren Arcaden zu erleichtern. In den südlichen Bauten, wo man auf Oberlichter verzichtete, und die Bedachung bloss durch flache, unmittelbar auf dem Gewölbe aufliegende Steinplatten bewirkte, stiessen die halben Tonnengewölbe gerade an den Ausgangspunkt des Mittelgewölbes und gewährten demselben mithin wirklich eine ausreichende Stütze. Im Norden konnte man diese flache Bedachung nicht brauchen, da das dabei schwer zu verhütende Eindringen der Feuchtigkeit die Gewölbe gefährdete; man musste vielmehr durch Anlegung eines Dachstuhls einen freien und trockenen Raum über denselben gewinnen. Hiedurch ergab sich dann aber weiter, dass die Oberlichter erst oberhalb der Stelle angebracht werden konnten, wo sich das Pultdach der Gallerien anlegte, und dass also die Wölbung der Gallerie nicht die Punkte erreichte, welche gegen den Seitenschub der Kreuzgewölbe gesichert werden mussten. Man bedurfte vielmehr zu diesem Zwecke einer anderen Hülfe, welche man endlich durch die Anlage von Strebepfeilern und Strebebögen erlangte[1]. So künstlich dies System erscheinen mag, ergab es sich doch aus der bisherigen Praxis und den vorgenommenen Aenderungen fast von selbst. Strebepfeiler waren aus römischen Bauten bekannt und als ein natürliches Mittel gefährdeter Mauern schon sonst angewendet; die romanischen Lisenen, welche, namentlich in der Normandie, schon eine ziemliche Stärke erhalten hatten, gaben das Vorbild für ihre regelmässige Anlage. Auf die Erfindung der Strebebögen wurde man aber durch die halben Tonnengewölbe

---

[1]) Vgl. bei Viollet-le-Duc die Artikel Contrefort und Arc-Boutant, B. III, S. 284 und B. I, S. 60.

des südlichen Systems sehr leicht geführt, da sie in der That schon wirkliche, nur auf der ganzen Länge des Gebäudes durchgeführte Strebebögen waren, welche man jetzt, da das Kreuzgewölbe nur an seinen Ausgangspunkten einer Widerlage bedurfte und da man ohnehin über dem Dache der Gallerien nicht eine vollständige Ueberwölbung anbringen konnte, gleichsam brach und die entbehrlichen Theile fortliess. So naheliegend dies scheint, bedurfte die Erfindung aber doch immer eines glücklichen Gedankens, der sich bekanntlich nicht so leicht einstellt, und überdies lagen zwischen dem Gedanken und der vollkommenen Ausführung noch viele zu überwindende Schwierigkeiten. Es kam darauf an, die nöthige Stärke der Strebepfeiler und Strebebögen und die richtige Stelle zu finden, an welcher sie die Wand des Oberschiffes berühren mussten, um dem Seitendruck in wirksamer Weise zu begegnen. Wenn das von Suger construirte Langhaus von St. Denis schon Strebebögen hatte, was nicht unwahrscheinlich ist, so entstand der schnelle Verfall, welcher nach achtzig Jahren einen Neubau veranlasste, ohne Zweifel durch die unzureichende Anlage derselben. Die einfachen Strebepfeiler gaben ferner nur den in einer Richtung davon ausgehenden Strebebögen eine Stütze; man musste daher anfangs das Kreuzschiff, obgleich es die Höhe des Mittelschiffes erhielt, ohne Strebebögen errichten, da der Raum für die Anbringung eigener Strebepfeiler fehlte, bis man das Mittel erfand, den Strebepfeilern in diesen und ähnlichen Winkeln eine kreuzförmige Anlage und somit eine zwiefache Widerstandskraft zu geben. Demnächst führte die Erfahrung, dass die Dächer des Seitenschiffes und die offenliegenden Strebebögen durch das von dem hohen Dache des Mittelschiffes herabströmende Regenwasser litten, auf die Erfindung, diese Bögen selbst zu Kanälen für den regelmässigen und von den Mauern entfernten Abfall des Wassers zu benutzen. Endlich musste man auf Mittel denken, die Aufsicht und Instandhaltung der oberen Theile des hohen Gebäudes zu erleichtern, und zu diesem Zwecke Gänge in den Mauern im Inneren und neben denselben am Aeusseren zu erhalten, deren Anbringung und Einrichtung wieder mannigfachen Bedingungen unterlag. Dazu kam dann noch, dass die grosse Zahl der zu berücksichtigenden Abtheilungen Schwierigkeiten und Bedenken erweckte. Ueber den unteren Seitenschiffen und den Gallerien lag der Raum, an welchen das Pultdach der letzten anstiess, dann erst der für die Oberlichter und endlich der bei der grossen Spannung quadrater Gewölbe sehr hohe Schildbogen. Das Gebäude erhielt daher durch die Zahl dieser Abtheilungen eine sehr bedeutende Höhe, welche die Schwierigkeiten des Strebesystems vermehrte und Bedenken erregte. Man hielt deshalb jede dieser Abtheilungen möglichst niedrig, wodurch aber, abgesehen von dem Nachtheile der Häufung gedrückter Formen, die Beleuchtung des Inneren sehr erschwert wurde, so dass man auf Mittel denken musste, sie

zu verstärken. Neben allen diesen eigentlich technischen Aufgaben hatten dann aber die Baumeister auch die gesteigerten Anforderungen des Cultus und mithin die Verhältnisse des Grundplans, der Kreuzarme und des Chors zum Langhause, der Seitenschiffe zum Mittelschiffe, besonders die Ausbildung des Chors und Kapellenkranzes zu überlegen und in Harmonie zu setzen, und auch in allen diesen Beziehungen kamen sie erst nach vielfachen Versuchen zum Abschluss. Vielweniger finden wir sie mit der Ausbildung des Ornaments beschäftigt. Allerdings lag der ganzen architektonischen Bewegung neben dem Streben nach Solidität und Raumerweiterung auch der Wunsch nach grösserer Schönheit und Pracht zum Grunde; aber zum Theil wurde derselbe schon durch die imposanteren Verhältnisse und durch die Menge und kräftige Ausbildung der statisch nöthigen Glieder, der Gewölbdienste und Säulen an Gallerien, Triforien und Fenstern und der Rippen an den Gewölben befriedigt, welche das Ganze sehr vollständig, wenn auch in sehr ernster Weise, beleben und erfüllen. Jedenfalls aber hielt ihr eigener richtiger Takt oder der nüchterne und praktische Sinn des Landes die Meister von einem äusserlich decorativen Verfahren zurück. Sie warteten gleichsam die Reife des Styls ab, um die geeigneten Stellen zu finden, wo das Ornament sich mit Nothwendigkeit entwickele, und begnügten sich mit dem hergebrachten Schmucke der Kapitäle. Der Ausdruck ihrer Werke ist dadurch ein sehr strenger und ernster.

Das Gebiet, auf welchem sich dieser Styl bildete, umfasst die Erzdiöcesen von Paris, Sens und Rheims, jene beiden ausser Isle-de-France noch die Bisthümer Chartres, Orléans und Auxerre, die letzte die Provinzen Picardie und Champagne enthaltend. Gerade in diesen beiden östlichen Provinzen von Nordfrankreich, wo sich burgundische und normannische Einflüsse mit belgisch-germanischen kreuzen, finden wir eine Zahl von Kirchen, welche nach den historischen Nachrichten älter zu sein scheinen, als die freilich bedeutenderen Bauten der inneren Gegenden, deren Formen die Annahme gestatten, dass hier die ersten Schritte auf der neuen Bahn gemacht wurden, und die wir daher als Beispiele für die erste vorbereitende Entwickelung des gothischen Styles betrachten können. Es sind dies die Kathedrale von Noyon und die Abteikirche St. Germer, beide in der Picardie, und die Kirchen St. Remy in Rheims und Notre Dame in Châlons-sur-Marne, beide in der Champagne. Diese Kirchen haben sämmtlich den Chorumgang und einen Kranz von halbkreisförmigen Kapellen, durchweg spitze Scheidbögen, aber noch mehr oder weniger rundbogige Fenster, im Inneren meistens den Wechsel von Pfeilern und Säulen, endlich die gemeinsame Eigenthümlichkeit, dass über der Gallerie und unter den Oberlichtern noch ein Triforium hinläuft, also das Motiv der Gallerie gewissermaassen verdoppelt ist.

Die älteste dieser Kirchen, die Kathedrale von Noyon, ist zunächst

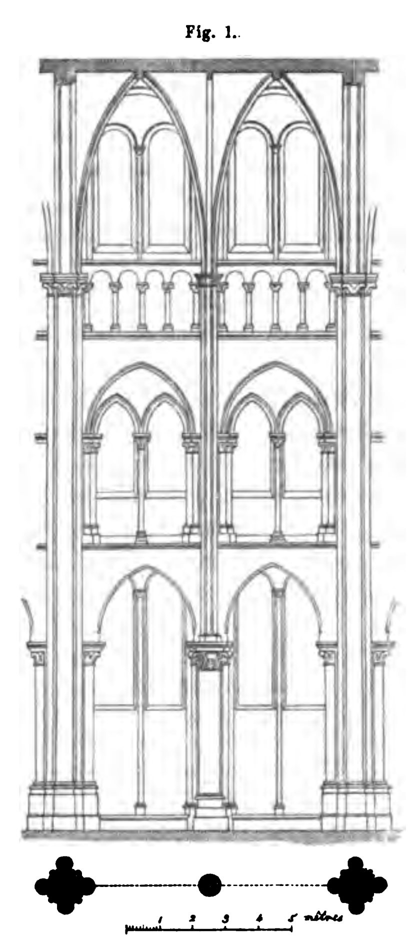
dadurch merkwürdig, dass ihre Kreuzarme in halbkreisförmiger Gestalt angelegt sind; eine Form, die wir am Rheine am frühesten und häufigsten finden, und die in der That von dort, wenn auch nicht unmittelbar, hieher gelangt ist. Die Kreuzconchen von Noyon zeigen nämlich die genaueste Uebereinstimmung mit denen an der Kathedrale von Tournay, jedoch in mehr entwickelten, weniger primitiven Formen, so dass wir eine Herleitung von dort vermuthen können. Diese Vermuthung wird aber durch die historischen Verhältnisse zur Gewissheit. Das Kapitel des Bisthums Tournay war nämlich nach der Zerstörung der Stadt durch die Normannen mit dem von Noyon vereinigt worden, und diese Vereinigung wurde erst im Jahre 1146 gelöst, wo wahrscheinlich der Neubau der zerstörten Kathedrale von Tournay, gewiss aber auch der, nach einem Brande vom Jahre 1131 begonnene Neubau von Noyon schon weiter vorgeschritten war, da der Bischof hier im Jahre 1153 einigen Altären die Consecration ertheilte[1]. Ausserdem ist der Einfluss des Chorbaues von St. Denis wahrzunehmen, was um so näher liegt, als Bischof Balduin II., der Gründer des Neubaues von Noyon, mit Suger befreundet war. Aus der eben genannten Bauzeit stammt vielleicht der Chor, offenbar der älteste Theil des Gebäudes; er hat den Umgang und Kapellenkranz, aber noch fast ganz romanische Formen. Schwere Rundsäulen tragen auf ihren, zum Theil mit Figuren oder phantastischen Thieren ausgestatteten Kapitälen die freistehend gebildeten Dienste des Gewölbes, welche durch Ringe mit der Mauer verbunden sind. Die Scheidbögen und die schmaleren Fenster an der Rundung sind spitz, alle übrigen Bögen rund; der Spitzbogen ist also noch ausschliesslich aus Gründen der Zweckmässigkeit angewendet. Am Aeusseren der Kapellen vertreten, wie wir es an mehreren der anderen sogleich zu erwähnenden Kirchen finden, Säulen die Stellen der Strebepfeiler. Etwas jünger scheinen die Kreuzconchen, welche, wie die von Tournay, vier Stockwerke haben, den auf Säulen ruhenden Um-

---

[1]) Vgl. die auf Kosten der französischen Regierung herausgegebene Monographie de l'Église Notre Dame de Noyon. Plans, coupes, élévations, et détails par D. Ramée. Texte par L. Vitet. Fol. et 4°. Paris 1845. Bearbeitet für die Allgem. Bauzeitung, 1849 u. 1852, Textbände, 1852, Atlas. — Der Verfasser des Textes setzt die Vollendung erst nach 1221, weil die Bischöfe von 1167 bis 1221 in der Abtei Ourscamp und erst der im Jahr 1228 verstorbene Bischof in der Kathedrale begraben wurde. Der Grund scheint indessen nicht ausreichend; es ist wohl denkbar, dass die nach dem Brande von 1131 herkömmlich gewordene Bestattung der Bischöfe in der Abtei auch noch eine Zeitlang nach der Vollendung des Domes beibehalten wurde. Viollet-le-Duc (Artikel Cathédrale, II, S. 298 f.) setzt Chor und Querhaus in die Zeit Balduins II. und nimmt an, dass das Langhaus vor Abschluss des zwölften Jahrhunderts vollendet worden. Das Gebäude litt übrigens 1293 wiederum durch einen Brand, der eine Herstellung herbeiführte.

gang, die Gallerie, das Triforium und die Oberlichter. Die schlanke Bildung der unteren Säulen und der an der Gallerie stehenden, der fühlbare Rhythmus in den abnehmenden Höhenverhältnissen der Etagen, verrathen schon eine aufstrebende, dem gothischen Style verwandte Tendenz. Die Strebepfeiler, welche das oberste Stockwerk stützen, werden, da sie durchbrochen sind und einen äusseren Umgang bilden, schon fast zu Strebebögen; der Wechsel runder, spitzer und kleeblattförmiger Bögen in den verschiedenen Arcadenreihen zeigt ein noch willkürliches Spiel, aber doch ein Bewusstsein von der ästhetischen Wirkung dieser Bogenarten, welche von unten nach oben mit abnehmender Höhe oder doch, da das Fensterstockwerk natürlich höher ist als das Triforium, mit zunehmender Leichtigkeit aufsteigen. Im Langhause werden die Formen nach Westen zu immer leichter und regelmässiger, so dass der Bau offenbar nach dieser Seite hin fortschritt; doch deutet noch die Façade, der muthmaasslich letzte Theil, auf die Entstehung im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts hin. Das Mittelschiff ist von wechselnden Pfeilern und Säulen begrenzt, jene mit hohen vom Boden aufsteigenden Halbsäulen, diese mit Gewölbdiensten auf den kelchförmigen, mit dickem knospenartigem Blattwerk besetzten Kapitälen. Die unteren Arcaden und die Bögen der Gallerie sind spitz, diese schon mit einem Versuch birnförmiger Profilirung, die Triforienbögen und die Oberlichter halbkreisförmig. Auch hier sind also vier Stockwerke, welche mit ihren wechselnden Formen und gedrängten Theilen die Wand höchst vollständig beleben. Die Gewölbe, obgleich jetzt in schmalen Feldern, waren wie man aus mehreren Spuren erkennt, ursprünglich quadrat und in sechs Kappen getheilt. Manches deutet auf einen Einfluss der Normandie, namentlich die grimassirenden Köpfe, auf denen das Gesimse im Aeusseren ruhet. Der

Fig. 1.



Kathedrale von Noyon, Langhaus.

Kreuzgang und das daranstossende Kapitelhaus sind in den anmuthigen Formen der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts errichtet.

Die Anlage der Kreuzconchen fand in Frankreich geringen Anklang. Vollständig bestanden sie nur an der im Anfange unseres Jahrhunderts abgebrochenen Kathedrale von Cambray, wo sie längere Zeit vor dem im Jahre 1230 begonnenen Chore, etwa gleichzeitig mit dem Bau von Noyon entstanden sein müssen[1]). An der Kathedrale von Soissons, die wir weiter unten näher betrachten werden, ist der eine, südliche, im Jahre 1175 begonnene Kreuzarm als Concha und ganz übereinstimmend mit denen von Noyon errichtet, während der andere, nördliche, wiewohl nur dreissig oder vierzig Jahre später gebaute, in gewöhnlicher eckiger Gestalt angelegt ist, so dass wir sehen, wie der französische Geist jene von Deutschland herübergekommene Form später, selbst mit Verletzung der Symmetrie, zurückstiess[2]).

Theilweise gleichzeitig mit der Kathedrale von Noyon und ihr in vielen Beziehungen, wenn auch nicht in der Gestalt der Kreuzarme, ähnlich ist die Abteikirche zu St. Germer, in der Diöcese Beauvais, an der Grenze der Normandie gelegen, deren Einfluss sich auch, in der Anwendung des Zickzacks und der sich durchkreuzenden Bögen, an einigen Stellen zeigt. Wir kennen nur das Stiftungsjahr 1036, aus welchem nur einzelne Fragmente des gegenwärtigen Gebäudes herstammen können. Die Mauern des Langhauses mit ihrem Rundbogenfriese und der viereckige Kern der Pfeiler scheinen die ältesten Theile; indessen sind die letzten bei der gewiss erst im dreizehnten Jahrhundert erfolgten Anlage der schmalen Kreuzgewölbe

---

[1]) In der Modellkammer zu Berlin findet sich auf einem Reliefplane der Festung Cambray vom Jahre 1695 ein ziemlich genaues Modell dieses Domes, nach welchem Grundriss und Aufrisse in der von J. B. A. Lassus veranstalteten Publication des „Album de Villard de Honnecourt“ mitgetheilt sind. (Pl. LXVII—LXIX).

[2]) Ausserdem finden sich rund gebildete Kreuzarme an einigen kleinen Kirchen in entfernteren Gegenden Frankreichs, so in St. Germain de Querqueville (Manche), St. Saturnin de St. Waudrille (Seine inf.). S. von beiden den Grundriss bei A. Lenoir, Architecture monastique, II, p. 8, die Aussenansicht p. 10 u. p. 63. Im Süden in St. Sauveur de St. Macaire (Gironde), einer grösseren aber einschiffigen Kirche, wo die drei Conchen sämmtlich die Breite des Langhauses haben und gleichgebildet sind, in St. Liphard in Meung-sur-Loire (Loiret), in St. Jean-Baptiste de Riotord in der Auvergne. Die kleine Kirche von Germigny-les-Prés (Loiret; vgl. III, 536), ein Quadrat mit vier kleinen Nischen, und die Rotunden von St. Croix de Quimperlé in der Bretagne und St. Croix zu Montmajour (Bouches du Rhône), welche Vitet in der angeführten Monogr. de la Cath. de Noyon noch citirt, gehören nicht hieher, da sie kein Langhaus und nicht die Kreuzform im gewöhnlichen Sinne des Wortes haben. Ausser der oben angeführten Kirche von Saint-Macaire finden sich im Périgord noch mehrere Kuppelkirchen mit runden Kreuzconchen. F. de Verneilh, des influences byzantines; Ann. arch. Vol. XIV. p. 185.

nicht ohne Veränderung geblieben. Dagegen ist der Chor jünger und dem von Noyon etwa gleichzeitig, mit welchem er die steilen lancetförmigen Scheidbögen bei rundbogigen Fenstern und Gallerieöffnungen gemein hat. Fünf halbkreisförmige Kapellen lehnten sich an den Umgang, deren mittlere in der Folge durch die zierliche Marienkapelle verdrängt wurde. Ueber der Gallerie findet sich zwar kein Triforium, wohl aber eine Reihe von schmalen, horizontal geschlossenen fensterartigen Oeffnungen, welche unter das Dach führen, darüber endlich unter den Fenstern noch ein starkes Gesimse, welches wiederum einen Gang bildet. Man sieht, wie sehr man hier darauf bedacht gewesen ist, die Mauer zu erleichtern und vielfache Umgänge in derselben zu erhalten, wie wenig man aber eine feste Regel dafür besass. Die Verhältnisse sind hier minder edel als in der Concha von Noyon[1]).

Eine weitere Entwickelung des Styls finden wir in zwei interessanten, nicht weit von einander belegenen Bauten der Champagne, in der Abteikirche St. Remy zu Rheims und der Stiftskirche Notre Dame zu Châlons an der Marne. In St. Remy hatte der Architekt die Aufgabe, die ältere, aus dem vorhergehenden Jahrhundert stammende Kirche, eines der grössesten und bedeutendsten Gebäude jener Zeit, mit neuer Façade und neuem Chore zu versehen; diese Arbeit wurde in den Jahren 1164—1168 angefangen und war um 1181 vollendet[2]). In Châlons dagegen gab der Einsturz der alten Kirche im Jahre 1157 Gelegenheit zu einem völligen Neubau, welcher im Jahre 1183 eine Weihe erhielt[3]). Beide Bauten sind daher gleichzeitig, sie sind aber überdies in ihren Details so ähnlich, dass sie wahrscheinlich von einem und demselben Baumeister herstammen. In St. Remy[4]) ist der grössere

---

[1]) Eine Ansicht des Chors bei Caumont Bull. mon. XIII. 393. Andere Abbildungen in der Voyage dans l'ancienne France, Picardie, Lief. 47. 53. 54. 60. 63. 67. 69. — Vorzügliche Publication in den Archives de la comm. des monuments historiques.

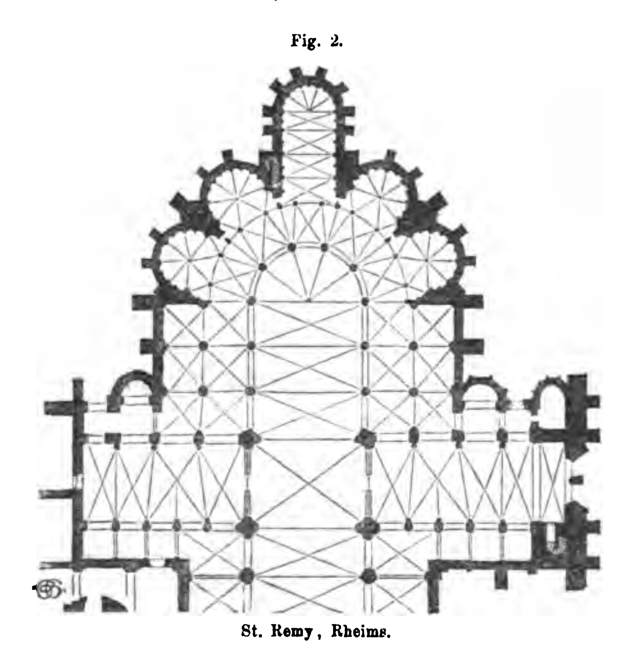
[2]) Gall. christ. Vol. IX. col. 23 und 236. Zwar scheint die Grabschrift des späteren, im Jahr 1198 verstorbenen Abtes diesen als Erbauer zu nennen: Erexit, rexit, dispersit, respuit, emit Ecclesiam, monachos, danda, cavenda, Deum. Allein das Wortspiel: Erexit und rexit berechtigt nicht zu einem positiven Schlusse; der Verfasser konnte dabei auch an blosse Ausstattung des Gebäudes denken. Jedenfalls ist die Thätigkeit dieses Abtes nicht auf Façade und Chor, sondern vielleicht nur auf die Umgestaltung des älteren Langhauses zu beziehen, welche allerdings später zu sein scheint, als diese neuen Theile.

[3]) Gall. christ. IX. col. 882. Zufolge der Voyage dans l'ancienne France p. 229 findet sich in einem alten Manuscript der Abtei St. Pierre zu Châlons die Notiz: Anno MCLXXXI. Guido episcopus benedixit ecclesiam B. Mariae in Vallibus. Im Jahre 1234 stürzte ein Theil der Mauer in Folge des Frostes ein und 1322 wird eine neue Weihe berichtet.

[4]) Verschiedene Abbildungen von St. Remy in der Voyage dans l'ancienne France, Champagne (der Grundriss Lief. 1). Einige Details bei Viollet-le-Duc a. a. O. I, S. 62

Theil des Langhauses und der Kreuzschiffe mit seinen rundbogigen Arcaden, Gallerieöffnungen und Oberlichtern noch aus dem Bau des elften Jahrhunderts erhalten, die jetzt bestehenden schmalen Gewölbe scheinen das Werk einer Aenderung vom Ende des dreizehnten Jahrhunderts; dagegen dürfte die Ueberarbeitung der unteren Theile zum Behufe der Anlage von Gewölben von unserem Meister gleich nach der Vollendung des Chors vorgenommen sein. Es ist interessant, sein Verfahren zu beobachten. In die Steinmasse der schweren älteren, auf eine Balkendecke berechneten Pfeiler hat er hineingemeisselt und sie zu einem ringsum von Halbsäulen begrenzten Bündelpfeiler gestaltet, an welchem die vordere monolithe Säule auf ihrem Kapitäl die Gewölbdienste trägt; über den Rundbögen der Gallerie ist als zweite Archivolte ein Spitzbogen, über den Oberlichtern noch ein kreis-

Fig. 2.



St. Remy, Rheims.

förmiges Fenster angebracht. Man sieht überall die Absicht, die Mauern zu erleichtern, zu schmücken, zu beleben. Wichtiger ist der Chor, bei dem wir den Meister, unbeschränkt durch eine ältere Anlage, in voller erfinderischer

---

und S. 178, II, 127 und 468, IV, 284, VII, 154, 155, IX, 240. Der Grundriss bei Wiebeking, Taf. 86, ist in sofern fehlerhaft, als er die Durchgänge, welche die Kapellen des Chorumgangs verbinden, nicht angiebt. — System des Langhauses in J. Gailhabaud, L'architecture du Vme au XVIIme siècle et les arts qui en dépendent. I. Paris 1858.

Thätigkeit sehen. Es ist eine Anlage mit Umgang und Kapellenkranz, aber in neuer, sehr merkwürdiger Weise. Die innere Rundung ruht auf sechs starken Rundsäulen, mit attischer Basis und ausgebildetem Eckblatte, mit grossen Kapitälen, deren flaches aber reichverziertes Blattwerk in der Anordnung die Reminiscenz des korinthischen Kapitäls zeigt. Ueber den Seitenschiffen liegt eine Gallerie, die höher und leichter ist als im Langhause, darüber ein blindes Triforium, endlich das Oberlicht, das in jeder Abtheilung aus drei verbundenen lancetförmigen Fenstern besteht. Die Anlage des Kapellenkranzes zeigt, dass der Meister bereits die Vortheile des Strebesystems sehr genau erkannte und zu benutzen verstand. Den sechs Säulen, welche den inneren Halbkreis der Chorrundung umschliessen, entsprechen nämlich jenseits des einfachen, herumlaufenden Seitenschiffes die Spitzen von eben so vielen, nach aussen keilförmig zunehmenden Strebepfeilern, zwischen denen dann fünf von diesen Strebepfeilern begrenzte, und am äusseren Ende derselben halbkreisförmig hervortretende durchweg gleiche radiante Kapellen angebracht sind. Der Kapellenkranz ist mithin völlig abgerundet und die mächtigen dadurch gewonnenen Strebepfeiler dienen zur völlig ausreichenden Stütze für die Strebebögen, welche sich zwar noch einfach, aber schon ganz ausgebildet an die obere, ebenfalls halbkreisförmige Chorhaube anlegen, und neben der Mauer, mit richtiger Berechnung der erforderlichen Tragekraft, von einer freistehenden Säule getragen werden. Die Anlage entsprach dem Zwecke so sehr, dass sie bedeutend später dem Architekten der Kathedrale von Rheims zum Vorbilde diente, und an den Kathedralen von Amiens, Beauvais und Köln nur weiter ausgebildet wurde. Indessen unterscheidet sie sich von diesen späteren Bauten in mehrfacher Weise. Zunächst dadurch, dass der Schluss der Kapellen nicht wie dort polygon, sondern halbkreisförmig ist, dann aber besonders dadurch, dass ihr Eingang nicht frei, sondern mit zwei sehr schlanken, freistehenden Säulen besetzt ist, welche den Eingangsbogen tragen und mit anderen vor die innere Spitze der Strebepfeiler gestellten Säulen [1]) eine zweite Säulenstellung um die innere des Chorraumes, und dadurch gewissermaassen einen zweiten Umgang bilden. Man bezweckte hierdurch die Ueberwölbung der Kapellen, da bei ihrer grösseren Tiefe eine Halbkuppel nicht ausreichte, zu sichern Diese Anordnung, welche mit der des Chors von St. Denis grosse Aehnlichkeit hat und sich an N. D. von Châlons in genauer Wiederholung und in der Klosterkirche zu Vézelay, an dem Chore von St. Etienne in Caen, an der Chorkapelle der Kathedrale von Auxerre so wie in der etwas späteren Kirche von St. Quentin mit einigen Veränderungen wiederfindet, wurde indessen, wie wir sehen werden, sehr

[1]) Es sind, was unser Holzschnitt nicht erkennen lässt, Bündel von drei Säulen. Vgl. den Grundriss der Kapellen bei Viollet-le-Duc, Dict. II, p. 468.

bald aufgegeben, weil sie künstlichere Wölbungsarten nöthig machte und vermöge der vor die Oeffnung der Kapellen gestellten Säulen den Durchblick hemmte, was besonders bei der mittleren, vom Langhause aus am meisten sichtbaren Kapelle störend war.

Der Spitzbogen ist hier schon durchgängig angewendet. Dagegen sind die Details noch unverändert dem älteren Style entnommen, die Diagonalrippen als kräftige Rundstäbe, die Quergurten als breite, von kleineren Rundstäben eingefasste Bänder gebildet, die Kapitäle korinthisirend und mit wechselnder Verzierung, die Gesimse auf Kragsteinen ruhend. Auffallend ist die häufige Anwendung kannelirter Säulenstämme; sie kommen am Aeusseren des Chors als Stützen der Strebebögen, an der Façade sogar, im grössesten Maassstabe und eben nicht mit glücklicher Wirkung, als Strebepfeiler vor. Diese Vorliebe gründete sich offenbar auf die Anschauung eines antiken Thors in Rheims, dem der Meister so genau folgte, dass er bei den Strebepfeilern der Façade die Kapitäle, welche an den Halbsäulen jenes Thors zerstört sind, ebenfalls fortlassen zu können glaubte.

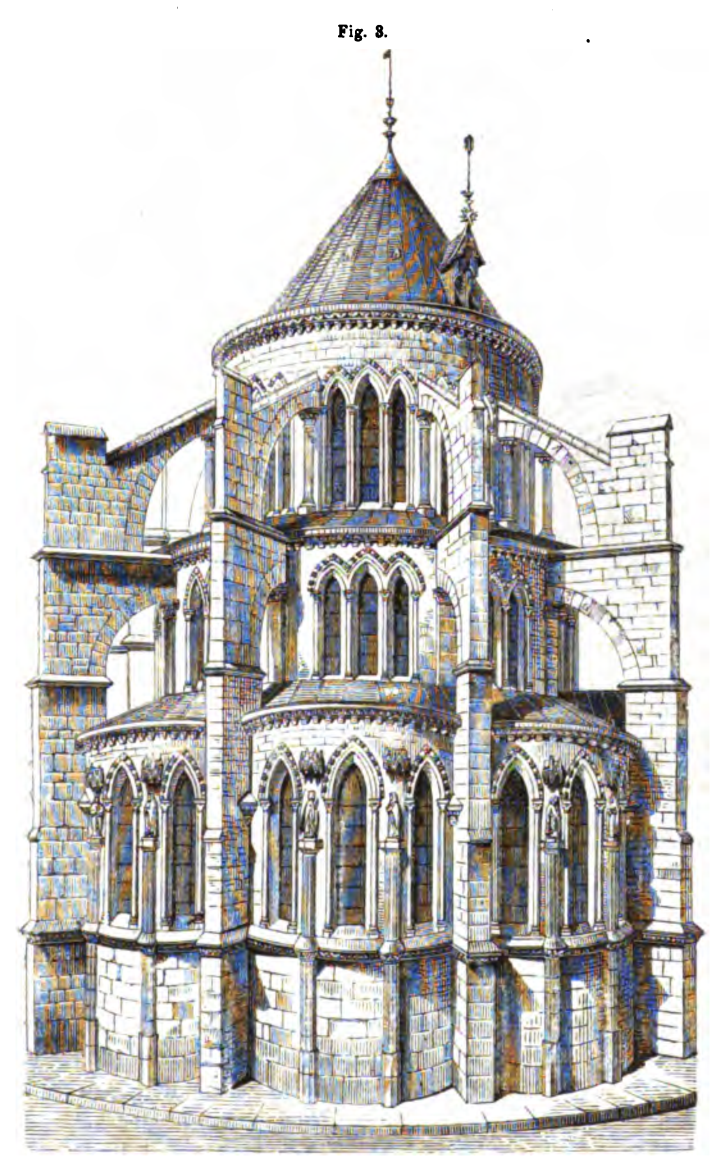
Bei N. D. von Châlons konnte der Meister freier verfahren und war namentlich an den Theilen, die in St. Remy aus dem alten Bau übernommen wurden, ungehindert. Es ist ein Kreuzbau von ziemlich grossartiger und übereinstimmender Anlage, im Langhause mit einer Gallerie, im Kreuzschiffe ohne solche und ohne Seitenschiffe; vier Thürme, zwei an der Façade, zwei auf der Ostseite des Kreuzschiffes würden, wenn sie vollendet wären, dem Ganzen ein höchst imposantes Ansehen gegeben haben. Die östlichen Thürme ruhen auf älteren Grundmauern, deren dem Meister gebotene Beibehaltung ihn bei dem Bau des Chors beschränkte und ihm nur die Anlage der drei mittleren von den fünf den ganzen Halbkreis umschliessenden Kapellen gestattete, die er dann aber ganz nach dem Vorbilde von St. Remy einrichtete [1]. Das Aeussere (Fig. 3) zeigt ein völlig durchgeführtes Strebesystem; zwei Reihen von Strebebögen stützen die Gallerie und das Oberschiff, und in den Winkeln des Kreuzschiffes findet sich schon die kreuzförmige Anlage der Strebepfeiler, welche die Entsendung von Strebebögen nach beiden Seiten möglich machte. Bei der Einrichtung des Inneren sehen wir den Meister bemüht, eine organische Verbindung der Pfeiler mit dem Gewölbe und eine bessere verticale Gliederung zu erlangen. Er hat zwar auch hier, wie in St. Remy, ein Triforium zwischen der Gallerie und dem Oberschiffe angebracht, dasselbe jedoch nicht als eine fortlaufende Bogenreihe gebildet, sondern nur durch vereinzelte, je aus zwei Bögen bestehende Oeffnungen unter den Fenstern angedeutet. Die Pfeiler sind eckigen Kerns und mit acht Halbsäulen besetzt, von denen vier den Transversalgurten der Gewölbe und

---

[1] Vgl. Viollet-le-Duc, IV, S. 576, Abbildung des Chorumgangs S. 77.

den Untergurten der Scheidbögen, vier andere den Archivolten derselben entsprechen. Sieben dieser Halbsäulen haben ihre Kapitäle in gleicher Höhe

Fig. 8.

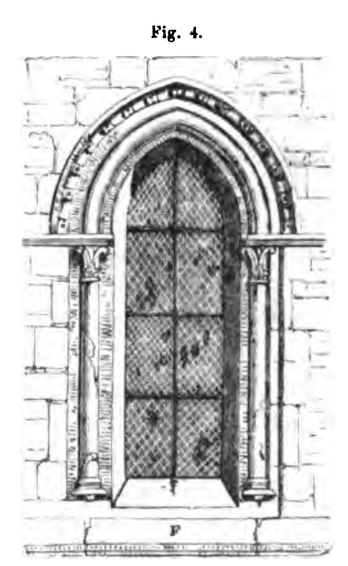


N. D. in Châlons s. M.

unter den Scheidbögen, nur die mittlere der Frontseite steigt höher hinauf, aber auch nicht bis zum Gewölbe, sondern nur bis über das Gesimse der

unteren Arcaden, mit welchem die Deckplatte ihres Kapitäls eine Linie bildet. Auf diesem Kapitäle beginnen dann die eigentlichen Gewölbdienste ohne Basis. Man sieht, es ist ein neuer Versuch; der Meister hat noch keine passende Form gefunden, um die drei Dienste, deren er für Quer- und Diagonalrippen bedurfte, schon in die Pfeilerbildung aufzunehmen, er erreicht aber doch den Vortheil, dass die Pfeiler die Wand den Gewölbfeldern gemäss vertical theilen, und dass naturgemäss Kleineres und Leichteres auf Schwererem und Grösserem ruhet. Zwischen diesen Pfeilern ist dann die Wand durch zwei kräftige Gesimse in drei Stockwerke getheilt, das der unteren Arcaden, das bedeutend niedrigere der Gallerie mit Doppelöffnungen unter einem blinden Bogen, endlich das der Oberlichter, welche paarweise unter jedem Schildbogen gruppirt je zwei Triforienbögen in eckiger Einrahmung unter sich haben. Die Wand ist daher sehr vollständig belebt, und die Einheit jedes Wandfeldes durch das rhythmische Verhältniss der Stockwerke, durch die vermittelst der Pfeiler und Schildbögen bewirkte Einrahmung, und durch die Stellung der Fenster in der Spitze des Bogens sehr genügend und mit verticaler Bedeutung ausgesprochen. Die beibehaltenen Horizontallinien tragen nur dazu bei, die Gliederung reicher und kräftiger zu machen. Auch in den Details ist das Streben nach kräftigen und reichen Formen überall consequent durchgeführt. Die Basis hat kräftige attische Form mit derben Eckblättern, die Archivolten und Gewölbrippen sind in Rundstäben profilirt, die Kapitäle endlich zwar alle in korinthischer Kelchform und in der Anordnung gleich, aber in ihren Verzierungen höchst mannigfaltig, indem sie das Thema der sich verschlingenden, zu einem Mittelpunkte vereinigenden, aufwärts strebenden und abwärts fallenden Bänder, Rankengewinde und Blätter, den Waldgedanken durchblickender Thiergestalten stets verändert und mit lebendigster Phantasie und gewandtem Meissel ausgeführt zeigen. Von Maasswerk ist noch keine Spur. Am Chore haben die drei in jeder Abtheilung jeden Stockwerks an einander gereihten Lancetfenster keine gemeinsame Einschliessung [1]), am Oberschiffe des Langhauses sind die Fensterpaare

Fig. 4.

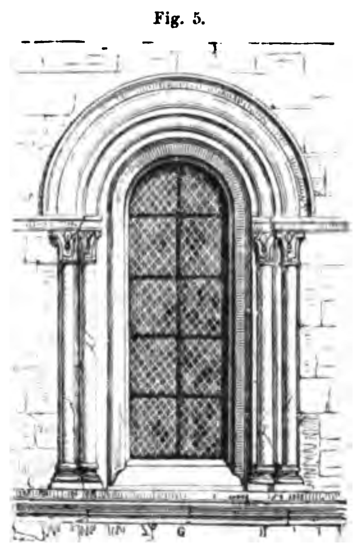


N. D. in Châlons.

[1]) Abbild. vom Innern der Chorfenster nebst dem Triforium bei Viollet-le-Duc V, p. 378.

im Aeusseren und an der Gallerie die Doppelöffnungen gegen das Mittelschiff von einem Spitzbogen umschlossen, aber das etwas schwere Bogenfeld ist in keiner Weise durchbrochen oder verziert. Ebenso ist noch kein Anfang zur Fialenbildung gemacht; die Absätze der Strebepfeiler schliessen mit einem einfachen Wasserschlage, die Spitzen mit einem kleinen Dache. Die kannelirte Säule ist auch hier mit Vorliebe angewendet, an den Chorkapellen als äussere Wandverstärkung, an den Strebepfeilern der Kreuzfaçade als Verzierung der oberen Absätze, sogar an minder zugänglichen Stellen, namentlich an den Treppen der Thürme, nicht aber im Inneren der Kirche. Die Gesimse ruhen durchweg auf Kragsteinen, welche zum Theil die Gestalt von Köpfen haben. Der Spitzbogen ist vorherrschend, doch kommen an den Thürmen und an der Kreuzfaçade noch rundbogige Fenster vor, in beiden Fällen augenscheinlich nur deshalb, weil man die concentrische, kräftig vertiefte Gliederung des Rundbogens für reicher und deshalb an diesen Stellen passender hielt; an den Kreuzfaçaden auch noch aus dem Grunde, weil man, um die Fenster mit denen des Langhauses auszugleichen, an Stelle der hier fehlenden Gallerie reich verzierte Rosetten anbrachte, welche nicht füglich über der scharfen Spitze eines Lancetbogens stehen konnten. Die Anordnung der Façade gleicht der des Doms zu Chartres, sogar darin, dass sie über dem Mittelportale (dessen Ausführung einer späteren Zeit angehört) drei Lancetfenster und darüber eine Rosette hat. Das Ganze des Gebäudes ist sehr eigenthümlich, es hat fast ebensoviel mit dem romanischen Style als mit dem gothischen gemein, es verbindet das Volle, Kräftige, Reiche des ersten, mit dem Aufstrebenden des Gothischen. Es giebt aber auch nicht die unbehaglichen, unharmonischen und gespreizten Formen, welche dieser Uebergang häufig hervorbringt, sondern gewährt den Eindruck eines zwar gesetzten und mässigen, aber rüstigen, thatkräftigen und angeregten Wesens.

Fig. 5.



N. D. in Châlons.

Neben diesen beiden Bauten ist auch die Klosterkirche zu Orbais in der Champagne (1197—1211) zu erwähnen, deren halbkreisförmiger Chor, von starken Rundsäulen mit darauf stehenden Gewölbträgern umstellt und

von fünf radianten Kapellen umschlossen, in seinen Details sehr an St. Remy von Rheims erinnern soll[1]).

Dass diese Neuerungen nicht auf die Picardie und Champagne beschränkt waren, ergiebt zunächst der Chor von St. Germain-des-Prés in Paris, welcher dem älteren Schiffe nach der Mitte des zwölften Jahrhunderts hinzugefügt ward, und im Jahre 1163, also etwa gleichzeitig mit dem Beginne der Arbeiten an St. Remy in Rheims, bereits beendet war und geweiht wurde[2]). Auch hier die Anlage mit einfachem Umgange und fünf radianten Kapellen, Strebepfeilern und Strebebögen, steilen Scheidbögen und lancetförmigen Fenstern. Die Kapellen sind noch, wie in St. Denis, halbkreisförmig geschlossen und durch einen Strebepfeiler auf dem Scheitel der Peripherie gestützt, aber ihre Seitenwände bilden eine undurchbrochene Masse, so dass der zweite Umgang, der in St. Denis und St. Remy bestand, fortfällt. Der ganze innere Raum ist von zehn freistehenden Rundsäulen begrenzt, deren kräftige attische Basen starke Eckblätter in verschiedenen Formen haben, und von deren Kapitälen drei Gewölbdienste aufsteigen. Diese Kapitäle sind nicht minder reich und phantastisch verziert wie in N. D. von Châlons, meistens mit symmetrischen Gruppen von Thieren, Vögeln, die man bald für Tauben bald für Schwäne halten könnte, Löwen, Greifen und anderem; sie schliessen sich aber noch näher an korinthische Form an, indem sie Eckvoluten und sogar zum Theil dem Akanthus nachgebildete Blätter haben. Noch deutlicher als dort sieht man hier, dass die sehr geschickten Bildhauer eine bewusste Freude an der Variation desselben Grundthemas gehabt und nach sinnreichen und anregenden Gegensätzen und Verbindungen gestrebt haben. Neben den Reminiscenzen des korinthischen Kapitäls finden wir ein anderes Zeichen der Rücksichtnahme auf antike oder südliche Vorbilder darin, dass hier am Triforium, wie in St. Martin-des-champs an der Aussenseite, die Säulen ohne Vermittelung von Bögen ein gerades Gesims tragen. Die lancetförmigen Fenster sind im Aeusseren mit Säulchen und Rundstäben verziert, an den geraden Wänden des Chors, wie in Châlons, paarweise zusammengestellt, und durch eine diamantirte Archivolte, welche zwischen beiden Fenstern einen Zwickel bildet, zu einer Gruppe verbunden. Auch die Bögen des Inneren sind alle von Rundstäben eingefasst, und die Diago-

---

[1]) Bulletin monumental XVI. p. 123.

[2]) Die bei Félibien, Hist. de la ville de Paris, Pièces justificatives pag. 64 abgedruckte Urkunde v. J. 1167, in welcher der Abt Hugo den Hergang der durch den Papst Alexander III. ausgeführten Weihe beschreibt, nennt die Kirche „novo schemate reparata, necdum consecrata", was beiläufig gesagt, auch darauf hindeutet, dass das Langhaus, welches der Abt Morard 1014 gebaut hatte, nicht unverändert geblieben war. Dom Bouillart, Histoire de l'abbaye royale de St. Germain des Prez, Paris 1724, giebt einen Grundriss der Kirche und einige (freilich sehr unbefriedigende) Ansichten.

nalrippen des Gewölbes bestehen schon aus zwei Rundstäben, zwischen denen eine Ecke vortritt. Wir finden daher hier viele Motive, welche denen des Meisters von St. Remy und der Stiftskirche von Châlons entsprechen, zugleich aber doch manches Abweichende und namentlich eine grössere Aneignung antiker Details.

Um diese Zeit, bald nach der Mitte des zwölften Jahrhunderts, entstand in dieser Gegend eine wetteifernde Erneuerung der Kathedralkirchen, welche wesentlich zur Förderung des neuen Styles beitrug. In erster Reihe sind hier die Kathedralen von Paris, Laon, Sens und Senlis zu nennen, welche, ungefähr gleichzeitig begonnen, so viele verwandte Züge zeigen, dass wir ungeachtet der nicht unbedeutenden Entfernung ihrer Lage schon gegenseitige Mittheilungen annehmen müssen. Sie haben alle quadrate, sechstheilige Kreuzgewölbe [1]), die zwei ersten aber dessen ungeachtet nicht wechselnde Pfeiler und Säulen, sondern durchgehend gleich starke freistehende Rundsäulen mit hohen, nicht mehr verschieden verzierten, sondern gleichmässig mit knospenförmigem Blattwerk ausgestatteten Kapitälen, endlich die attische, durch das Eckblatt verzierte Basis. Die Gallerie über den Seitenschiffen fehlt nur in Sens. Bei einer grossen Strenge und zum Theil selbst Schwerfälligkeit der Details zeigen sie sehr deutlich das Bemühen nach organischer Durchführung des Strebesystems und nach grösserer Regelmässigkeit und Uebereinstimmung des Ornamentes mit den constructiven Theilen.

Sehr nahe verwandt sind besonders die Kathedralen von Paris und Laon, jene in ihren Dimensionen und ihrem Einflusse die bedeutendere, diese wahrscheinlich, wenn auch nur um wenige Jahre, die ältere. Die Geschichte von N. D. von Paris ist ziemlich genau bekannt. Im Jahre 1163, in demselben Jahre wo der oben erwähnte Chor von St. Germain-des-Prés geweiht wurde, legte der Erzbischof Moritz von Sully den Grundstein, 1177 war der Chor bis auf die Wölbung ausgeführt, 1182 wurde der Hochaltar geweihet, bei dem Tode des Erzbischofs Odo von Sully im Jahr 1208 scheint das Langhaus schon in seinen wesentlichen Theilen vollendet gewesen zu sein, so dass man zum Bau der Façade und der Thürme überging, der nun im ersten Viertel des dreizehnten Jahrhunderts — mit Ausnahme der obersten Theile — ziemlich rasch zu Stande kam. Die Kreuzschiffe nahm man, wie wir es an fast allen französischen Bauten dieser Zeit finden, zuletzt in Angriff; 1257 wurde die Façade des südlichen Kreuzes durch den Baumeister Johann von

---

[1]) Die vier genannten Kirchen der Picardie (Noyon und St. Germer) und der Champagne (St. Remy und N. D. von Châlons) haben zwar jetzt sämmtlich schmale Gewölbe, die indessen wahrscheinlich alle (wie es in Noyon und St. Remy unverkennbar ist) jünger sind als der sonstige Bau. Es ist anzunehmen, dass man bis jetzt nur quadrate Gewölbe kannte.

Chelles angefangen, die Kapellen am Chor wurden erst seit 1260, die an der Rundung des Chors sogar erst seit 1296 im Laufe des vierzehnten Jahrhunderts errichtet[1]). Viel unbestimmter sind unsere Nachrichten über die Kathedrale von Laon. Eine Weihe vom Jahre 1114 nach einem Reparaturbau, der nur zwei Jahre gedauert hatte, können wir nicht auf den gegenwärtigen Bau beziehen, und nur die vereinzelte Nachricht, dass der Bischof Walther im Jahre 1173 zwei Kapellen gründete, deutet auf einen damals und mithin vor der Vollendung des Pariser Chores im Jahre 1177 schon weiter vorgerückten Bau[2]). Zwar erscheint N. D. von Paris vermöge der nicht ganz glücklich gewählten, schwerfälligen Verhältnisse auf den ersten Blick alterthümlicher, aber dennoch lassen die Details keinen Zweifel, dass die Kirche von Laon früher entstanden ist. In dieser finden sich noch Rundbögen eingemischt, während dort der Spitzbogen ausschliesslich und consequent angewendet ist; hier besteht die Gallerieöffnung nur aus *einem* Doppelbogen, dort ist sie schon dreifach, durch zwei sehr schlanke Säulen getheilt, das Bogenfeld durch einen Kreis gebrochen. Auch sind die *Gewölbstüzen*, welche in beiden von den mächtigen Säulenkapitälen mit besonderer Basis aufsteigen, in Laon zugleich alterthümlicher und kühner; sie *sind* nämlich unter den Quergurten fünffach, also dem Quergurt selbst, den Diagonalrippen und den Schildbögen entsprechend, unter den Zwischengurten dreifach und bestehen aus einzelnen monolithen cylindrischen Stämmen, welche frei auf einander gestellt und nur auf fünf Punkten durch Steinringe mit der Mauer verbunden, während sie in Paris durchweg nur dreifach und ganz mit der Mauer zusammenhängend sind. Maasswerk trat ebenso wenig an den ursprünglichen Theilen von N. D. zu Paris auf, wie es an N. D. zu Laon, mit Ausnahme der grossen Radfenster, vorkommt.

Bei beiden Kirchen war es auf grosse Dimensionen, besonders auf eine grössere Ausdehnung des Chores abgesehen, aber die Grundrissentwickelung ist in ihnen verschieden (Vgl. Fig. 7 u. 8). Die Kathedrale von Laon ist dreischiffig, be-

[1]) Die Geschichte dieser Kathedrale ist vielfach bearbeitet, unter Anderen von Gilbert, Description historique de l'egl. metrop. de Paris 1821. Belegstellen bei Inkersley a. a. O. Ausführliche architektonische Zeichnungen in dem Werke: N. D. de Paris, récueil contenant les plans, coupes et élévations générales de cet édifice, par Émile Leconte, Fol. Paris 1841—1843. Die nördl. Querhausfaçade in J. Gailhabaud l'architecture du 5me au 17 siècle. I. Paris 1858. — Die Kathedrale von Laon ist publicirt in den archives de la comm. des monum. hist.

[2]) Gallia christiana Vol. IX. col. 530. Auch heisst es in der Grabschrift dieses Bischofs: Rexit, correxit, erexit oves et ovile, was wiederum auf einen durch ihn vorgenommenen Bau der Kirche schliessen lässt. Die Notice historique et archéologique sur les églises de Laon par M. Melleville mit 13 Holzschnitten ist mir nicht zugänglich geworden. — Essai historique et archéologique sur l'église cathédrale de N. D. de Laon, par J. Marion; 1843.

sitzt ein stark ausladendes Querhaus von ebenfalls drei Schiffen, aus welchem östlich jedersetis eine polygone Kapelle heraustritt, und einen geradlinigen Abschluss des Chors, der ihr, in Verbindung mit den Formen der reich gruppirten Thürme, von welchen später die Rede sein soll, ein mehr weltlich-bürgerliches Gepräge verleiht. Bei N. D. zu Paris ist das Vortreten des Querhauses ein sehr mässiges, aber die ganze Anlage ist fünfschiffig und die verdoppelten Seitenschiffe ziehen sich auch als Umgang um den Chor [1]). Hier hatte der Meister überdies die schwierige und völlig neue Aufgabe, eine fünfschiffige Anlage mit dem Strebesysteme zu verbinden. Er beschloss sie in der Art zu lösen, dass er die äusseren Seitenschiffe möglichst schmal machte, über sie fort doppelte Strebebögen nach der Gallerie der inneren Seitenschiffe aufführte, auf den die beiden Seitenschiffe trennenden Säulen Strebepfeiler über die Gallerie hinaus aufsteigen liess, und von diesen einen steilen Strebebogen nach der Wand des Oberschiffes führte, der wiederum durch einen von den gewaltigen äusseren Strebepfeilern ausgehenden Bogen gestützt wurde. Ungeachtet dieser Vorsichtsmaassregeln fürchtete der

Fig. 6.

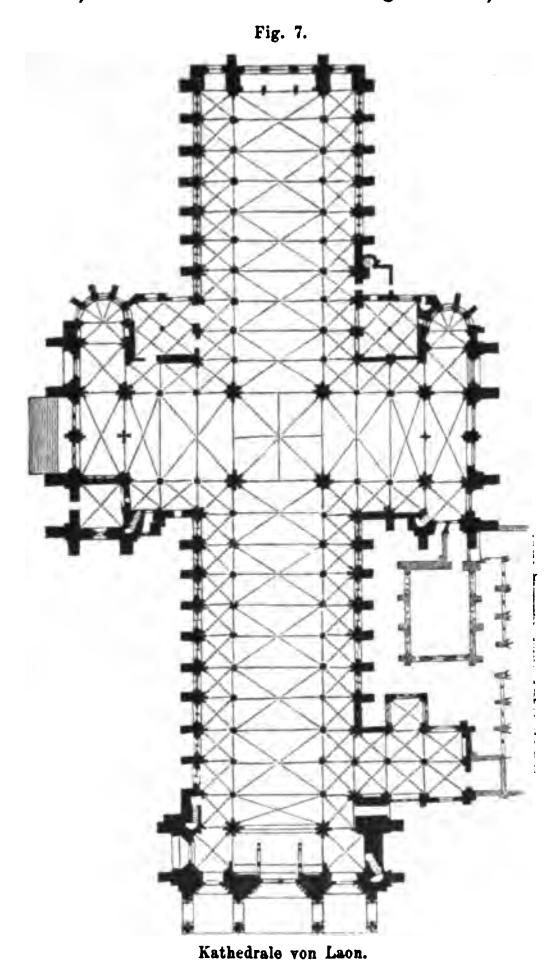


Kathedrale von Laon.

[1]) Den ursprünglichen Grundriss giebt Viollet-le-Duc, B. II, S. 287. — Später hat die einfache Klarheit desselben dadurch Beeinträchtigungen erfahren, dass die Räume

Meister dennoch die zu grosse Höhe, er beschränkte daher die verschiedenen Theile, welche er zu berücksichtigen hatte, die Seitenschiffe, die Gallerie, auf das geringste Höhenmaass, machte sogar die Dächer der Seitenschiffe möglichst flach, konnte es aber doch nicht verhindern, dass die Höhe seiner Gewölbe (106') fast das Dreifache der höchst bedeutenden Mittelschiffbreite (36') erreichte. Bei der Höhenbestimmung hatte er freilich auch auf die Beleuchtung zu rücksichtigen. Da er die Säulen wegen der grossen auf ihnen ruhenden Last sehr stark bildete, so konnte durch ihre Doppelreihen aus den ohnehin entfernten Fenstern des äusseren Seitenschiffs nicht viel Licht in das Mittelschiff dringen; um so mehr musste er auf das von oben einfallende und nähere Licht der Gallerie rechnen. Er gab ihr daher dieselbe Höhe wie den Seitenschiffen, und liess überdies ihre Gewölbe von innen nach aussen zu aufsteigen, um möglichst grosse und hochgelegene Fenster zu erhalten, durch welche das Licht von oben einfiel und so freilich nur vermittelst der dreitheiligen Oeffnungen der

Fig. 7.



Kathedrale von Laon.

zwischen den Strebepfeilern in das Innere gezogen und in Kapellen verwandelt worden sind. Fast alle französische Kathedralen haben dadurch gelitten, mit Ausnahme von Rheims, wo die Kapellen an dem nördlichen Seitenschiff wenigstens nur bis zur Fensterbrüstung reichen, nur durch Thüren mit dem Innern in Zusammenhang stehen und also den Organismus des Plans nicht berühren. Von dem Ende des XIII. Jahrhunderts an entsprach es der Stimmung der Zeit, dass die ehemals selbstlose Opferwilligkeit des Volkes für den Kirchenbau nur noch um den Preis besonderer Heiligthümer von Brüderschaften, Genossenschaften, Familien zu gewinnen war.

Empore das Mittelschiff beleuchtete. Ueber diesen Gallerieöffnungen waren dann kreisrunde Fenster mit origineller Fünftheilung angebracht, welche in den Dachraum über der Gallerie führten, und endlich spitzbogige Oberlichter, jedoch von geringer Höhe und unverziert. Diese Anordnung besteht indessen schon lange nicht mehr. Um 1240, vielleicht nach einem Brande, dessen Spuren man entdeckt zu haben glaubt, war eine Herstellung nöthig, bei der man dann jene kreisrunden Oeffnungen und das steile Dach hinter denselben beseitigte, und dafür die Oberlichter tiefer gegen die Gallerieöffnungen herunterführte und ihnen so eine bedeutend grössere, durch zweitheiliges Maasswerk verzierte Gestalt gab[1]). Ob der Bau dadurch grosse Vortheile erlangt hat, ist sehr zweifelhaft. Die Beleuchtung ist vielleicht stärker, aber doch noch immer unzureichend und die Verhältnisse haben durch die Verminderung der Abtheilungen schwerlich gewonnen. Die geringe Höhe der dichtgestellten Säulen wird durch die schlanke Gestalt der darauf ruhenden Gewölbdienste, das gedrückte Verhältniss der Seitenschiffe durch das einfachere Aufsteigen des hohen Oberschiffes noch auffallender, und der Eindruck, den das Innere giebt, ist vielleicht der des Ehrwürdigen, aber auch des Finstern und Schwerfälligen.

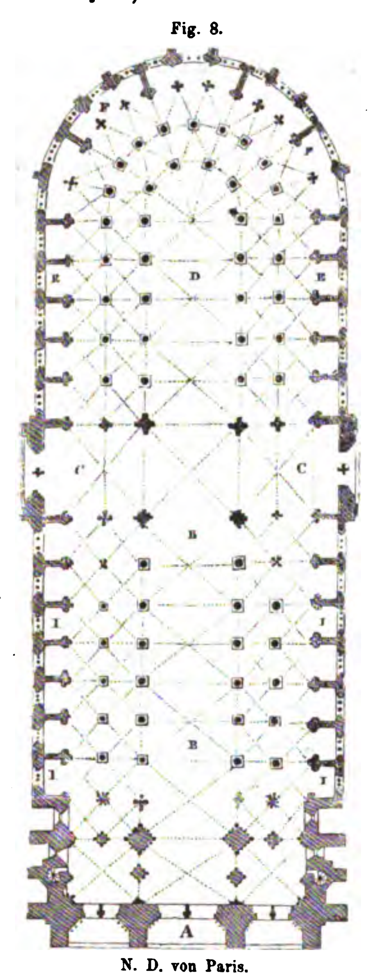
Bei weitem leichter erscheint das Innere der Kathedrale von Laon, obgleich die ebenfalls schweren Säulen nicht minder dicht gestellt, die Gewölbstützen noch kräftiger sind, das Verhältniss der Höhe zur Breite des Mittelschiffes sogar viel geringer ist. Allein die Gallerie ist niedriger, der Raum zwischen ihr und den Fenstern durch ein kleines Triforium belebt, die Stockwerke erheben sich daher in abnehmendem Verhältnisse übereinander, und endlich erscheinen die freistehenden Gewölbstützen, weil sie durch fünf Ringe getheilt und mit den Säulen der Gallerie in Uebereinstimmung gebracht sind, leichter und weniger gegen die Säulenstämme contrastirend. Es ist gewissermaassen eine Verschmelzung der Gedanken, welche in Paris, mit denen, welche in der hier benachbarten Kathedrale von Noyon angewendet waren. Statt der wechselnden Pfeiler und Säulen von Noyon ist hier wie in Paris die regelmässige Folge gleicher, kräftiger Säulenstämme gewählt, die constructive Strenge also ebenso betont, zugleich aber diese Strenge durch dieselben Mittel der Belebung und der Brechung der Massen gemildert, welche schon in Noyon mit günstigem Erfolge angewendet waren. Sehr viel günstiger erscheint an der Kathedrale von Paris das Aeussere; die ernsten und unverzierten aber mächtigen Strebepfeiler und Bögen, die flach gedeckten, über einander aufsteigenden Stockwerke der Seitenschiffe und Gallerien, die durchgeführte strenge Regelmässigkeit, die einfachen und übersichtlichen

---

[1]) Die Spuren jener früheren Einrichtung hat Viollet-le-Duc entdeckt. Vgl. dessen interessante, durch Holzschnitte erläuterte Darstellung im Dict. II. p. 288 ff.

Eintheilungen machen, auch noch abgesehen von den bedeutenden Linien der Façade, von der ich weiter unten sprechen werde, einen der Würde einer christlichen Kathedrale sehr wohl entsprechenden Eindruck. Auch der Chor ist höchst regelmässig und einfach gehalten, indem er nach der ursprünglichen Anlage (wie auch jetzt bei der durchgängigen Hinzufügung von Kapellen) nur den halbkreisförmigen Schluss des Gebäudes, ohne vortretenden Kapellenkranz, aber, da auch das Langhaus fünfschiffig war, mit doppeltem Umgange und dreifach über einander aufsteigenden, treppenförmig zurückweichenden Massen bildete.

Fig. 8.



N. D. von Paris.

Der Bau der Kathedrale von Sens war nach einem Brande vom Jahre 1152 begonnen und im Jahre 1164 schon so weit gefördert, dass der zufällig anwesende Papst Alexander III. einen Altar weihen konnte [1]. Im Jahre 1184 wurde der Thurmbau begonnen [2], und dass in der Zwischenzeit der Bau weiter vorgeschritten und berühmt geworden war, ergiebt sich daraus, dass im Jahre 1175 der Meister Wilhelm von hier nach Canterbury zur Herstellung des dortigen Domes berufen wurde, und dass dies sein englisches Werk unverkennbare Reminiscenzen der Kirche zu Sens enthält, welche also damals im Wesentlichen bestehen musste. Wir können daher auch von dem Dome zu Canterbury auf den ursprünglichen Plan der Kathedrale von Sens zurückschliessen und namentlich annehmen [3], dass sich am Chorumgang nur eine in der Längenaxe der Kirche gelegene Kapelle

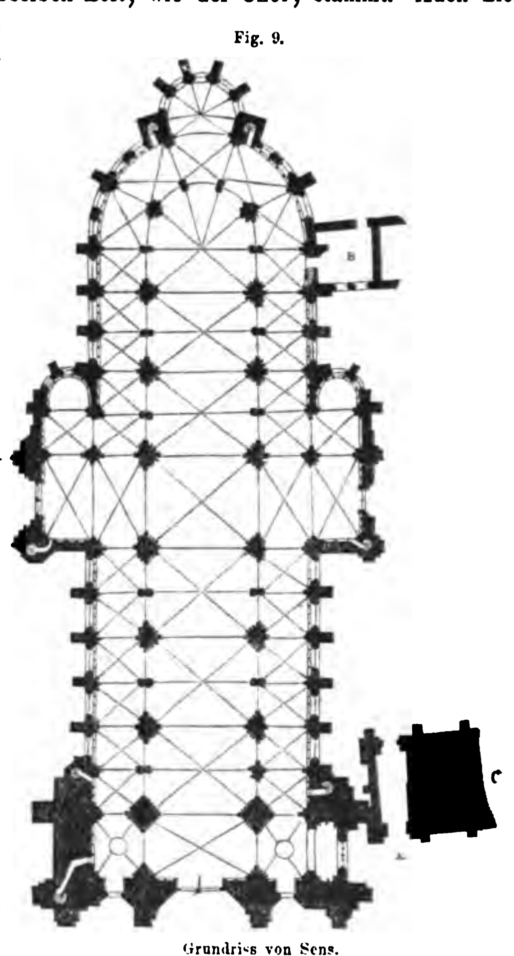
[1] Gallia christ. Vol. XII, col. 48, 49. 1164 — Alexander III. ad preces Hugonis (episcopi) consecravit — altare in ecclesia nova. Diese Ausdrücke deuten darauf hin, dass der Bau noch nicht sehr weit vorgeschritten war und wahrscheinlich noch ein Rest der alten Kirche, der zum Gottesdienste gebraucht wurde, bestand.

[2] Jolimont in Chapuy's Cathedr. franc. Vol. II, pag. 5.

[3] Viollet-le-Duc, II, 348, stellt diese Vermuthung auf, wonach dann der ursprüngliche Grundriss, so wie er Fig. 9 reproducirt ist, gerechtfertigt erscheint.

befand. Jetzt liegt zu jeder Seite derselben noch eine Rundkapelle, die späteren Ursprungs ist. Auffallend sind die Kapellen mit östlicher Apsis in den beiden Querhausarmen — vielleicht Reste eines noch älteren Baues. Sonst gehören die Kreuzschiffe erst dem fünfzehnten Jahrhundert an, während das Langhaus noch aus derselben Zeit, wie der Chor, stammt. Auch hier finden wir, wie bei jenen beiden anderen Bauten, sechstheilige Gewölbe, sonst aber weicht vieles wesentlich von ihnen ab. Namentlich ist hier nicht eine fortlaufende Reihe gleicher Säulen, sondern es wechseln nach dem Vorbilde der älteren Kirchen Pfeiler von rechteckigem Kern mit Säulen, die aber hier nicht einfach, sondern gekuppelt sind, eine Neuerung, welche dem Meister das Mittel verschaffte, bei schlankerer Bildung der Stämme eine ausreichende Tragkraft zu erlangen. Das Vertrauen auf die Wirksamkeit des Strebesystems scheint hier schon gewachsen; zum ersten Male ist die Gallerie fortgelassen und durch ein Triforium ersetzt, das zwar immer noch einfach ist, aber doch nicht mehr wie bisher aus einer Bogenreihe, sondern aus spitzen Doppelbögen mit undurchbrochenem Bogenfelde besteht[1]); die Fenster endlich geben eines der frühesten Beispiele einfachen Maaswerks. Die Profilirung der Bögen, die Ausstattung der Kapitäle mit knospenförmigem Blattwerk, das Eckblatt der Basis ist ganz wie in Paris und Laon behandelt. Die Stützen des Mittelgurtes der Gewölbe, die auch hier auf dem Kapitäl

Fig. 9.



Grundriss von Sens.

[1]) Abbildung bei Viollet-le-Duc, IX, p. 288.

der Zwischensäule stehen, haben Ringe, die Vorlage der Pfeiler, aus drei kräftigen Halbsäulen gebildet, steigt dagegen ununterbrochen bis zum Gewölbe auf. Die schlankeren Säulen und die leichtere Bildung des Triforiums geben dem Inneren einen feineren, minder schwerfälligen Ausdruck; aber die Länge und besonders die Höhe sind der bedeutenden Breite des Mittelschiffes nicht entsprechend.

Die Geschichte der Kathedrale von Senlis ist noch weniger bekannt. In den Jahren 1151 bis 1155 wurde die alte baufällige Kirche von Grund aus erneuert; ein Rundschreiben König Ludwig's VII. fordert zur Mildthätigkeit für die sehr mittellose Kirchenfabrik auf[1]); aus dieser Bauzeit dürfte der halbkreisförmige Chorumgang mit den ebenfalls halbkreisförmigen aber sehr flachen Kapellen herstammen[2]). Das Schiff mit quadraten Gewölben, Gallerien über den Seitenschiffen, abwechselnden Pfeilern und einfachen, ziemlich schlanken Säulen, wird seiner Anlage nach gegen das Ende des Jahrhunderts entstanden sein, auch die Façade deutet auf diese Zeit hin. Bedeutende Beschädigungen, welche die Kirche im Jahre 1304 durch einen Blitz erlitt, erklären die augenscheinlichen Veränderungen der Obertheile des Schiffes.

Bei allen Verschiedenheiten dieser Gebäude stehen sie doch auf ungefähr gleicher Stufe des Styles. Der Spitzbogen, die Rippenwölbung, das Strebesystem sind consequenter durchgeführt, als in den früher betrachteten Bauten, die Verhältnisse sind höher und bedeutender geworden, man strebt nach Reichthum und organischer Durchbildung aller Theile. Aber noch ist viel des Alten beibehalten, die Dicke der Mauern und Pfeiler, die Höhe der Kapitäle, die breite, mit dem Eckblatt versehene Basis, die schweren Gurten und Bogenprofile. Und auch die Neuerungen, die starken Säulen, die darauf ruhenden derben Bündel von Gewölbdiensten, die gewaltigen Gewölbrippen, selbst die Richtung auf grössere Consequenz und auf reichere Ausstattung und Belebung aller Theile führen keinesweges dahin, dem Ganzen einen leichteren und zierlichen Charakter zu geben, steigern vielmehr den Aus-

---

[1]) Ecclesia Sanctae Mariae Silvanectensis media corruens vetustate innovatur a fundamentis et usque adeo insigne inceperunt opus, quod sine caritate fidelium nunquam potest consummari; Gallia christ. Vol. X, col. 1402. In der Grabschrift des Bischofs Theobald (1151—1155) wird angeführt, qui hanc innovavit ecclesiam. In der Grabschrift seines Nachfolgers († 1183) wird nur gerühmt, dass er die Kirche variis ornamentis decoravit, crucifixum novum fecit etc. Er liess also wahrscheinlich den Bau, dessen Chor vollendet war, wegen Unzulänglichkeit der Mittel liegen. Im Jahre 1191 fand indessen eine Weihe statt. Eod. col. 1378.

[2]) Bei Viollet-le-Duc, Dictionn. II, p. 461 ff. Grundriss, äussere und innere Ansicht dieser Kapellen, die, wie er S. 457 sagt „sich kaum zu entwickeln wagen". Das Fenster jedesmal nicht in der Mitte des Halbkreises, sondern nach Osten gerichtet, unter ihm der Altar.

druck des Vollen und Kräftigen. Bei alledem aber sind diese Bauten mächtig und imponirend; namentlich die Kathedrale von Laon macht mit ihren grandiosen Verhältnissen, ihrer völlig durchgeführten Regelmässigkeit, der eigenthümlichen Verbindung von vollen, fast überkräftigen Formen mit der Kühnheit ihrer schlanken Gewölbträger einen bedeutenden Eindruck. Es ist darin eine Strenge und Kraft, welche an den dorischen Styl erinnert. Wir haben in Deutschland, wo dem ausgebildeten gothischen Bau der bunte und in seiner Weise zierliche Uebergangsstyl vorherging, kein Gebäude, das wir diesen an die Seite stellen könnten.

Die Façade ist hier überall später als das Schiff, aber doch wieder an allen diesen Kirchen ungefähr gleichzeitig ausgeführt, und auch an ihr können wir einen Fortschritt bemerken. Die von Senlis erinnert durch die strenge Abtheilung der Schiffe vermöge der Strebepfeiler noch sehr an die von Chartres und von Noyon, nur dass, da das Mittelschiff nicht die grosse Breite hat wie dort, die Seitenportale nicht mehr in das Hauptschiff, sondern unter den Thürmen in die Nebenschiffe führen und dafür das Hauptportal grösser und höher gebildet ist. Aehnlich, obgleich in breiteren Verhältnissen, ist die von Sens; indessen zeigt sie schon den Versuch, das Ganze der Breite noch mehr zu verschmelzen, indem die Strebepfeiler an den Ecken abgefaset und mit den oberen Gallerien verbunden sind. Vor allem zeigt sich aber ein grosser und höchst bemerkenswerther Fortschritt an der unter der Regierung König Philipp August's im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts ausgeführten Façade von N. D. von Paris, die dann auch für das System des französischen Façadenbaues maassgebend wurde [1]. Hier ist Alles klar und harmonisch geordnet; die drei Portale, welche vermöge der fünfschiffigen Anlage des Planes sämmtlich eine ansehnliche Breite erhalten haben, treten schon zwischen den Strebepfeilern hervor und füllen somit die Vertiefung aus. Sie bilden so einen Vorbau, der oberhalb der Archivolten durch eine Arcadenreihe und Gallerie horizontal bekrönt ist. Ebenso ist das zweite, dem Oberschiffe entsprechende Stockwerk durch eine horizontale Linie begrenzt, über welche dann als drittes wiederum eine Reihe gleichhoher Arcaden auf der ganzen Breite der Façaden fortläuft. Besonders wichtig ist aber die Anordnung dieses zweiten Stockwerkes, welches an den Seitenschiffen eine Doppelarcade von Spitzbögen, im Mittelschiffe aber ein mächtiges, vertieftes Rosenfenster erhalten hat. Die ganze Haltung dieser Façade ist eine höchst strenge, alle horizontalen und verticalen Abtheilungen treten mächtig hervor, die stark geformten Pfeiler und anderen Glieder werfen ernste Schatten über die Fläche; aber sie spricht mit unvergleichlicher

[1]) Eine geistvolle Würdigung dieser Façade bei Viollet-le-Duc, Entretiens sur l'architecture, T. I, Paris 1863, p. 299 ff.

Würde den kirchlichen Charakter aus, und enthält alle Momente, aus welchen der spätere reiche Façadenbau sich entwickelte. — Die Façade der Kathedrale von Laon ist verwandten Charakters. Ihre drei Portale sind noch tiefer weil die Strebepfeiler unten mächtiger heraustreten. Drei kühne Spitzgiebel ragen über den Eingängen empor. Dann folgt keine durchlaufende Arcadenreihe, sondern eine Flucht kleinerer Fenster, die aber durch die schweren Fialen auf dem untersten Absatz der Strebepfeiler unterbrochen wird. Im folgenden Absatz schliesen sich diese über den Fenstern zu grossen, umrahmenden Nischen zusammen, an den Seiten spitzbogig, in der Mitte rundbogig. So über der Rose, die auch hier das Hauptmotiv der Front bildet, aber ziemlich schwerfällig in der Gliederung ist. Die krönende Arcadenreihe läuft dann nicht in gleicher Flucht, sondern liegt vor dem Mittelschiff etwas höher als unter den Thürmen.

Im Zusammenhang mit der Ausbildung der Façade erhielt auch der Thurmbau in der französischen Gothik seinen ausgesprochenen Charakter. An keiner anderen Stelle des Gebäudes tritt die ideale Seite der Architektur so in den Vordergrund, die Rücksicht auf Bedürfniss und Nothwendigkeit so sehr zurück wie bei den Thürmen. Käme es blos darauf an, ein Gerüst für weithin schallende Glocken zu schaffen, so würde ein Aufsatz auf dem Giebel, wie man ihn an Klosterkirchen gewisser Orden und im Orient oft findet, oder wenn dies nicht genügte und man den Zweck der Umschau oder der Vertheidigung damit verbinden wollte, ein einfacher, gerade geschlossener Thurm wie die italienischen ausgereicht haben. Allein dabei blieb man nicht stehen. Der Thurm wurde vorzugsweise in seiner symbolischen Bedeutsamkeit aufgefasst, er sollte recht eigentlich über das Nützliche hinausgehen, zeigen, dass Gottes Ehre in dieser Gemeinde mehr gälte, als blosser Nutzen. Dieses schon im romanischen Style vorhandene Gefühl erhielt in der Gothik eine bedeutend stärkere Betonung. Denn da hier derselbe symbolische Gedanke das ganze Gebäude durchdrang, alle Höhenmaasse steigerte, auf allen Punkten gipfelte, musste der Thurm noch viel mächtiger hinaufstreben. So gelang es der Gothik, dem Thurme in weit höherem Maasse den Charakter einer Entwickelung noch oben zu verleihen. Dabei verstand sie es zugleich, die Anlage der Thürme noch vollständiger mit dem räumlichen Organismus der Kirche zu verschmelzen, als es in der romanischen Architektur geschehen war, in welcher die Thürme sich freilich an bedeutsamen Stellen, aber immerhin noch wie eine äusserliche Zuthat erhoben. Anfänglich ging die französische Gothik noch von jener reichen Gruppirung einer grossen Anzahl von Thürmen, wie sie dem romanischen Styl eigen ist, aus, allmälig aber beschränkte sie sich nach dieser Seite hin, legte jedoch um so grösseren Werth auf die Gestaltung des Thurmes, damit er, als die ausgezeichneteste Erscheinung des ganzen Gebäudes, jenes Lebens-

princip desselben recht kräftig ausspreche. Dies lag so sehr im System der Gothik, dass der Thurmgedanke eigentlich mit demselben heranwuchs und daher in Frankreich, dem Entstehungslande dieses Systems, schon frühe in seinen wesentlichen Erfordernissen verstanden wurde. Es ist der Gedanke einer allmäligen Verjüngung, welche, anfangs kaum bemerkbar, weiter hinauf mit wachsender Beschleunigung zunimmt und am Fusse des Helms soweit gesteigert ist, dass sie zur directen Zuspitzung werden kann. Eine weitere Folgerung daraus ist dann, dass der Gegensatz zwischen dem senkrechten viereckigen Unterbau und dem pyramidalen achteckigen Helm durch ein senkrechtes achteckiges Stockwerk vermittelt und jeder dieser Theile nicht nackt dem anderen aufgesetzt wird, sondern aus ihm herauswächst, so dass der Anfang des achteckigen Stockwerkes von den Fialen der vier Ecken des Unterbaues und der Anfang des Helms von den Giebeln oder sonstigen Abschlüssen des senkrechten Achtecks begleitet ist.

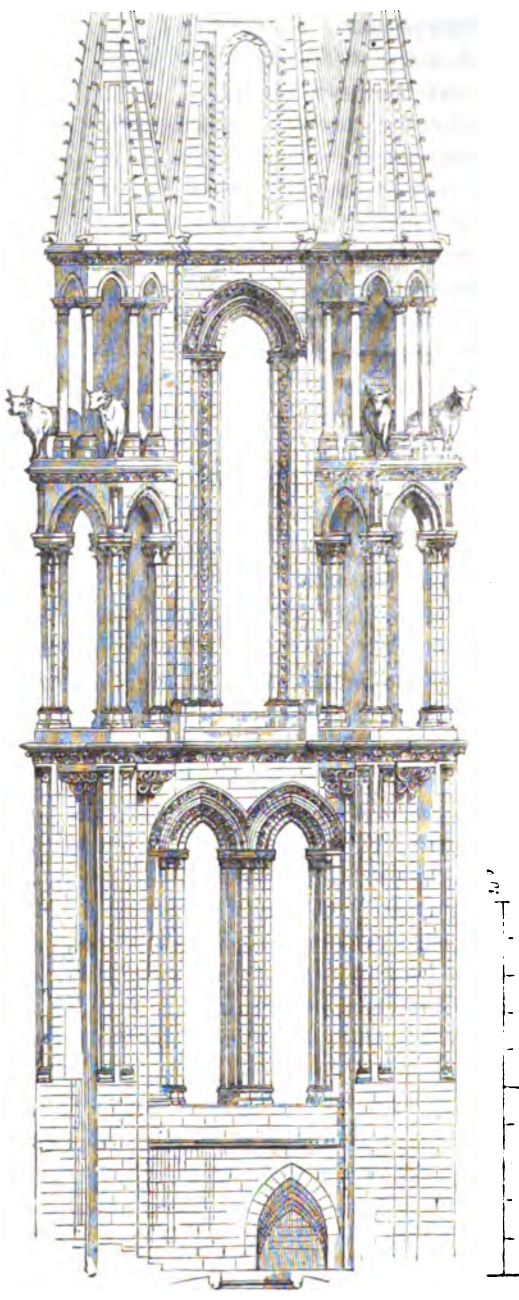
So weit war man in Frankreich schon um die Mitte des zwölften Jahrhunderts[1]). Ein Beispiel dafür ist der alte südliche Thurm an der Façade des Doms von Chartres, dessen Anlage noch aus jener Zeit stammt[2]). Die Entwickelung ist consequent, aber in schweren, gedrungenen Verhältnissen. Ueber dem starken quadratischen Unterbau erhebt sich ein sehr kurzes Achteck, zu dessen Seiten, über den Eckstrebepfeilern, vier Spitzbogenöffnungen schräg gegen die Ecken des Unterbaues heraustreten. Zwischen ihren kleinen Pyramiden und den Spitzgiebeln über den Fenstern der vier andern Achteckseiten, steigt ein auffallend hoher, mächtiger Steinhelm undurchbrochen in die Höhe. Eine etwas spätere, elegantere Durchbildung dieses Gedankens zeigt der Südthurm der Kathedrale von Senlis. Das Achteck ist ungleich schlanker, an den Ecken entwickeln sich aus den Strebepfeilern offene Tabernakel auf schlanken Säulen, aber nur in der halben Höhe dieses Stockwerks; ihre Helme steigen, als Widerlager gegen letzteres, etwas geneigt an, und sind durchbrochen gebildet, während die Hauptpyramide an jeder ihrer acht Seitenflächen durch eine Luke mit hohem Giebel belebt ist.

Die Thürme von Chartres sind unten geschlossen, die von Senlis aber schon mit dem Grundriss des Ganzen verschmolzen, sie bilden das Vestibul des Seitenschiffes, und diese Anlage wird nun die herrschende; in dem Unterbau der Thürme öffnen sich die Seitenportale, und an den Kathedralen von Paris und Laon sehen wir daraus eine weitere Folgerung gezogen. Das frühere Bestreben, den Thurm als etwas relativ Selbständiges zu halten, ist verschwunden, bis zum Höhenabschluss der Façade ist er als ein Theil

[1]) Vgl. Viollet-le-Duc, III, p. 286—408, s. v. clocher, die gründliche und überzeugende Ausführung dieser frühen Entwickelung des Thurmbaues in Frankreich.

[2]) Vgl. oben S. 38.

Fig. 10.



Von der Kathedrale zu Laon.

von dieser, von ihrer gesammten Anordnung und Gliederung aufgefasst. Bei N. D. zu Paris ist, nach Art des normännischen Styls, das Glockenhaus nicht im Achteck, sondern wie die unteren Geschosse im Quadrat gebildet. Dann sollte der Haupthelm zwischen vier Eckpyramiden folgen[1]). In Laon dagegen tritt das Achteck in reichster Ausbildung auf, wegen seiner Schlankheit entwickeln sich neben ihm, aus den Strebepfeilern, sogar zwei Stockwerke von leichten Tabernakeln, und die oberen werden mit dem Kern des Thurmes in gleicher Höhe durch ein Gesims geschlossen; die fünf Helme darüber sind theils nicht ausgeführt, theils wieder zu Grunde gegangen[2]). Hier prägt sich die echt französische Tendenz im Thurmbau am consequentesten aus, bei aller Kühnheit der Entwickelung nach oben ist immer noch die bedeutsame Horizontalgliederung gewahrt. So kam es, dass schon ein französischer Architekt des 13. Jahrhunderts, wie wir später hören werden, hier das Ideal des Thurmbaues erreicht sah.

Nicht bloss in der allgemeinen Anlage und in dem Constructiven, sondern auch und besonders in den feineren Details und in ihrer plastischen Ausführung sehen wir die schnelle Entwickelung des Geschmacks. Schon im Chore von St. Germain-des-Prés in Paris von 1163 und in N. D. von Châlons ist die Ausführung der Kapitäle sehr vortrefflich und geistreich, aber doch noch ganz im Sinne des romanischen Styls mit steter Beibehaltung der korinthischen Grundform, mit bizarrer Vorliebe für Thiergestalten und mit grösserer Freude an anregendem Wechsel als an harmonischer Uebereinstimmung. In N. D. von Paris dagegen ist die Ornamention fast durchweg aus dem Pflanzenreiche genommen, das Blattwerk freier und natürlicher, oft von überaus zierlicher Arbeit, und mit deutlicher Nachahmung einheimischer Pflanzen stylistisch ausgebildet.

Es konnte nicht fehlen, dass die Zeitgenossen diese Fortschritte bemerkten. Der Mönch Gervasius von Canterbury in seinem um diese Zeit geschriebenen Berichte über den Neubau seines Domes rühmt ausdrücklich die „sculptura subtilis", die man jetzt an den Kapitälen sehe. Einen so ausführlichen Bericht besitzen wir nun zwar aus Frankreich nicht, aber es fehlt doch nicht ganz an enthusiastischen Aeusserungen: ein Chronist ruft im Jahre 1177 bei der Erwähnung des damals im Bau begriffenen Chores der Pariser Kathedrale aus: Wenn das Werk vollendet sei, werde man diesseits der Berge nichts Gleiches sehen können[3]). Er hat also eine sagenhafte Vor-

[1]) Restauration auf Tafel XIV von Viollet-le-Duc, Entretiens sur l'architecture.

[2]) Noch zu sehen auf der Zeichnung in dem Album des Villard de Honnecourt, herausgegeben von Lassus, Tafel XVIII. — Ein Helm, am Südthurme, existirte noch im Anfang dieses Jahrhunderts.

[3]) Robertus de Monte, der Fortsetzer der Chronik des Sigebertus (bei Inkersley S. 72): An. Dni. 1177. Mauricius eps. Parisiensis jam diu est quod multum laborat

stellung davon, dass Italien das Land der Schönheit sei, die wohl mehr auf der traditionellen Verehrung antiker Kunst und auf der Kunde von der imponirenden Grösse der ebenfalls fünfschiffigen römischen Basiliken als auf genauerer Kenntniss von dem Zustande der damaligen italienischen Leistungen beruhet; aber er würdigt den neuen Bau richtig in seinen Vorzügen vor den vorhandenen einheimischen Werken. Ein anderer Chronist giebt, indem er den Verfall der klösterlichen Disciplin rügt, ein Zeugniss, dass die neuen Bauten stolzer und namentlich luftiger und heller seien, als die alten [1]).

Jede dieser Kathedralen wirkte auf die Kirchen ihrer Umgebung. Die rüstigen und strengen Formen des Domes zu Laon sind an den Kirchen St. Martin daselbst [2]), namentlich an den mit der Ueberwölbung zusammenhängenden Theilen und an den Thürmen, an der Kapelle St. Pierre-au-Parvis zu Soissons, und selbst noch an dem Chore der grossen Abteikirche zu Montier-en-Der [3]), in der Champagne zu erkennen. Die Kathedrale von Noyon hat auf die Abteikirche von Longpont und in noch höherem Grade auf die von Ourscamp [4]) — beide jetzt in Ruinen — gewirkt. Sehr merkwürdig sind zahlreiche Kirchen von Flecken und Dörfern in den Departements Oise, Seine et Oise, Seine et Marne, die sämmtlich von N. D.

---

et perficit in aedificatione ecclesiae praedicte civitatis; cujus Caput jam perfectum est, excepto majori tectorio; quod opus si perfectum fuerit, non erit opus citra montes cui apte debet comparari. (Joh. Pistorii, Scr. rer. germ. Tom. I).

[1]) Der Verfasser der Annales Novesienses vom Ende des zwölften Jahrhunderts (bei Martene und Durand, Ampliss. coll. IV, col. 356): Veteres monachi cellas quidem ecclesias et alias mansiones humiles habebant et tenebricosas; sed eorum corda erant lucida valde in amore Dei; novi autem ecclesias, cellas domosque — lucidas fabricant, sed corda eorum, vitiis et desidia plena, tenebrica sunt.

[2]) Es ist ein nicht unbedeutender Bau, mit gerade geschlossenem Chor und mit rechteckigen Kapellen auf der Ostseite der Kreuzarme. Die Fenster sind noch rundbogig, die Scheidbögen und die Ueberwölbung spitz. Vgl. Näheres bei Lübke, Arch. Gesch. 4. Aufl. S. 495.

[3]) Archives des Monuments historiques. An das romanische Langhaus stösst der frühgothische Chor mit Umgang und Kapellenkranz, dessen Grundriss einigermaassen an den von St. Remy in Rheims erinnert, während die Gewölbdienste und die Säulen an den Oberlichtern mit zahlreichen Ringen besetzt auf die Kathedrale von Laon hinweisen. Eine kleine Abbildung bei Caumont, Bull. monum. XVII, 325; grössere in der Voyage dans l'ancienne France, Champagne. Auch hier findet sich die Verbindung von Gallerie und Triforium (wie in den Kreuzconchen von Tournay und Soissons, in den Kathedralen von Noyon und Laon, in St. Remy von Rheims und N. D. von Chalons), welche ausserhalb der Picardie und Champagne, soviel ich weiss, in Frankreich nicht, und in Deutschland, wie weiter zu erwähnen sein wird, nur in St. Georg in Limburg vorkommt.

[4]) Nach der Gallia christiana IX, col. 530 ist sie 1154 gegründet, 1201 geweiht. Ohne Zweifel war die Kirche bei dieser Weihe noch nicht vollendet. Abbildungen in der Voyage dans l'ancienne France, Picardie.

zu Paris abhängen, aber die herrschenden Formen mit Geschick und Eigenthümlichkeit auf kleinere Verhältnisse und veränderte Anlagen angewendet zeigen. Starke Säulen als Träger der Arcaden und sechstheilige quadratische Kreuzgewölbe sind den meisten dieser Kirchen aus dem Ende des XII. und dem Anfang des XIII. Jahrhunderts gemeinsam. Die Emporen fehlen ihnen, der Chor ist ganz einfach und zwar bald gerade, bald vieleckig geschlossen. In der Kirche zu Nesle[1]) entspricht jedem Gewölbequadrat nur eine Arcadenstellung, die Dienste auf welchen die Zwischengurte ruhen, steigen erst am Triforium auf[2]). In der Kirche zu Angicourt wechseln eckige Pfeiler mit vier Diensten und starke Rundsäulen ab, während die Wand zwischen Arcaden und Oberlichtern ungegliedert ist. In der Kirche zu Champeau stehen zwei schlanke Säulen, eine hinter der andern, zwischen den stärkeren, und die Stelle der Triforien vertreten achttheilige Rosen, unverhältnissmässig gross, offenbar in Nachahmung der ursprünglichen Wandgliederung in N. D. zu Paris[3]). Gewöhnlich aber sind Triforien von grosser Schlankheit vorhanden und die Oberlichter haben radförmige Gestalt, theils klein und einfach, theils reicher gegliedert, eine sehr zweckmässige Form, sobald auf grössere Höhe des Mittelschiffes verzichtet wird. Beispiele gewähren die Kirchen von Ferrières, Jouy-le-Moustier, Champagne[4]), nur in der letzten sind die Strebebögen sichtbar, meist bergen sie sich in der Bedachung der Seitenschiffe.

Eine unmittelbare und sehr interessante Leistung der Bauhütte von Notre Dame von Paris ist endlich die Kollegiatkirche zu Mantes, an der Grenze der Normandie, bei der ich etwas länger verweilen muss. Diese Kirche ist zwar erst unter Ludwig dem Heiligen um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts vollendet, aber, wie an manchen Eigenthümlichkeiten zu erkennen, schon im Anfange dieses Jahrhunderts begonnen und durch die Jugendfrische und Kühnheit, die sich in allen ihren Formen offenbart, äusserst anziehend[5]). Das Stift war überaus reich und mächtig, seine Aebte und Prälaten hatten die Ehrenrechte der Prinzen von könig-

---

[1]) A. de Baudot, Églises de bourgs et villages, 2 Bde., Paris 1867.

[2]) Vgl. Viollet-le-Duc, Dict. IX, p. 250 f., mit Abbildung.

[3]) Vgl. oben S. 59. — Viollet-le-Duc B. IX, S. 306.

[4]) Abbildungen auch bei Dan. Ramée, Hist. générale de l'Arch. II, p. 929, 930.

[5]) Millin, Antiquités nationales, Vol. II, nro. XIX, hat dieser Kirche einen langen Artikel gewidmet, aus dem aber, wie aus allen Arbeiten dieses Schriftstellers, nicht viel Nutzen für das eigentlich Kunstgeschichtliche zu ziehen ist. Eine Abbildung der Façade bei ihm und bei Chapuy, moyen-âge monum. nro. 51. Eine vollständige Publication dieser Kirche, die ich bei den französischen Archäologen selten erwähnt finde, gehört zu den wissenschaftlichen Desideraten. Einzelnes in Viollet-le-Duc, Dictionnaire.

lichem Blute. Dem entspricht denn auch die Anlage der Kirche, die zwar kein Kreuzschiff, aber in Westen einen mächtigen Portalbau mit zwei Thürmen, in Osten den Kapellenkranz, im Ganzen bedeutende Ausdehnung hat. Das Langhaus enthält ausser der Vorhalle drei weitgespannte sechstheilige Gewölbe, deren Diagonalgurten auf reichgebildeten Pfeilern viereckigen Kernes ruhen, während schwere Rundsäulen die dazwischen liegenden Arcaden tragen. Diese Rundsäulen mit der flachen attischen Basis, dem Eckblatte und grossen Blattkapitälen, dann besonders die hohe, über den Seitenschiffen rings herum sich erstreckende Gallerie, endlich die Profile der Bögen und Gewölbgurten gleichen völlig dem grossen Werke des Moritz von Sully. Allein dennoch hat das ganze Gebäude im Gegensatze gegen N. D. von Paris einen überaus leichten und luftigen Charakter. Schon in N. D. von Laon hatten wir uns über den kühnen Gebrauch freistehender hoher Monolithenstämme zu verwundern, aber diese Kühnheit ist hier weit überboten. Dies zeigt sich besonders in der Vorhalle unter dem Thurmbau. Die Gallerie nämlich ist bis an die Mauer der Façade auf beiden Seiten fortgeführt und durch einen schmalen, an derselben entlanglaufenden Gang verbunden. Sie hätte an dieser Stelle, wo kein Oberschiff zu stützen war und ihre Ueberwölbung erst in der Höhe des Mittelschiffes erfolgen konnte, ganz ohne Arcatur bleiben können, welche, da die Thürme auf den westlichen Strebepfeilern und auf sehr starken Pfeilern ruheten, zur Sicherheit nichts beitrug; allein der Meister hat es vorgezogen, sie auch hier anzubringen, so dass nun die schon im Langhause ziemlich schlanken Galleriesäulen in gleicher Stärke luftig zu der bedeutenden Höhe aufsteigen, welche ihnen das obere Gewölbe anwies. Es ist nicht zu verkennen, dass *diese* übermässig schlanken Säulenstämme den Eindruck des Gedehnten und man möchte sagen Wagehalsigen machen, und dennoch liegt in der Kühnheit dieses schlanken Aufschwunges, welcher den ohnehin schon luftigen Formen des Ganzen eine unerwartete Steigerung giebt, eine Anmuth, die der Kritik Schweigen auflegt[1]). Ist dies eine jugendliche Uebertreibung, so erkennen wir in einer anderen Anordnung noch eine gewisse Schüchternheit und Neuheit des Styles. Die westlichen Abtheilungen der Gallerie sind nämlich mit Kreuzgewölben bedeckt, deren Diagonalgurten, um es beiläufig zu er-

---

[1]) Die Höhe des Gewölbes ist 96 Fuss. Millin, a. a. O. S. 19, erzählt, dass der Baumeister Eudes von Montreuil (dessen unten näher zu gedenken) über die Kühnheit seines Werkes selbst so erstaunt gewesen sei, dass er bei der Fortnahme der Hülfsbogen des Gewölbes nicht gegenwärtig zu sein gewagt, daher nur seinen Neffen gesendet habe. Ob Millin diese Nachricht aus einem von ihm an einer anderen Stelle seines Aufsatzes citirten Manuscript oder woher sonst genommen und welches Alter dieses Manuscript habe, ist nicht gesagt, indessen ist die Anekdote auch als Erfindung immerhin charakteristisch für die Kühnheit des Baues.

wähnen, auf Consolen mit ungemein frei und geistreich gearbeiteten Thier- und Menschengestalten ruhen. Diese Art der Ueberwölbung scheint indessen erst im Laufe des Baues beliebt, während in den sieben Abtheilungen über dem Chorumgange und in den zwei daran anstossenden der nördlichen Gallerie eine ganz andere Wölbungsart versucht ist. Sie haben nämlich spitze Tonnengewölbe, nach dem Mittelschiffe zu geöffnet, zu deren Unterstützung an der Grenze jeder Abtheilung förmliche Steinbalken angebracht sind, die von zwei in die Mitte der Gallerie gestellten Säulen getragen werden[1]). Offenbar ein Versuch, um durch dieses Band von Tonnengewölben den Pfeilern des Mittelschiffes, welche die Last der hohen Gewölbe tragen mussten, ihren Dienst zu erleichtern.

Während die erwähnten Kathedralen langsam ihrer Vollendung näher rückten, musste man wohl auf manche Mängel des dabei beobachteten Systems aufmerksam werden, ohne ihnen jedoch sogleich abhelfen zu können. Eine Quelle solcher Mängel war die bisher noch immer beibehaltene Gallerie, da sie das Langhaus verdunkelte und die niedrige Anlage der Seitenschiffe und die schwerfällige Form der Säulen herbeiführte. Ein kirchliches Bedürfniss zu ihrer Beibehaltung war kaum vorhanden, höchstens boten sie an den Tagen besonderer Feierlichkeiten für eine grössere Menge von Zuschauern Raum, allein man betrachtete sie als eine Kräftigung des Mittelschiffes und überdies als eine Verankerung der Pfeiler, und glaubte sie daher, obgleich die Kathedrale von Sens sich schon darüber fortgesetzt hatte, bei grösseren Anlagen nicht entbehren zu können. Endlich befreite man sich zwar von diesem Vorurtheile, indessen geschah auch dies nur sehr allmälig, und wir finden wenigstens an einigen Bauten einen eigenthümlichen Versuch, die Vortheile der Gallerie ohne ihre Uebelstände zu erlangen. Man behielt nämlich die Gallerieöffnungen als eine Verankerung der Pfeiler bei, ohne wirkliche Gallerien anzulegen. Dies geschah in der Normandie, wo schon das Langhaus von St. Etienne in Caen bei romanischer Ueberwölbung das Beispiel einer solchen Anordnung gegeben hatte, an der Kathedrale von Rouen (1200—1225) und an der Abteikirche zu Eu, welche beide im folgenden Kapitel ausführlicher zu besprechen sind. Aber auch in der Nähe von Paris geschah es an der Kathedrale zu Meaux, welche im Anfange dieses Jahrhunderts ganz in der Weise der Kathedrale von Laon mit Gallerien und Triforien errichtet war, aber wegen eines Fehlers bei der Fundamentirung gleich darauf wieder umgebaut werden musste, wobei man dann das Zwischen-

---

[1]) Bemerkenswerth ist auch, dass diese Gewölbe, ganz ähnlich wie die der Gallerie von N. D. zu Paris nach aussen zu aufsteigen und so eine grössere Fensterwand erhalten, in welcher hier ungewöhnlicher Weise je ein kreisförmiges Fenster angebracht ist. Siehe die Zeichnungen bei Viollet-le-Duc a. a. O. I, S. 196, IX, S. 285.

gewölbe fortliess, die Gallerieöffnung aber beibehielt[1]). In der Picardie ging man sogleich einen Schritt weiter und liess den Pfeiler bis zum Beginn des Scheidbogens freistehend aufsteigen, was dann nun auch in allen diesen Provinzen sogleich herkömmlich wurde, so dass keine im zweiten Decennium des dreizehnten Jahrhunderts begonnene Kirche noch die Gallerien hat.

Das Verschwinden der Gallerien stand im inneren Zusammenhange mit einer anderen, auch an sich wichtigen Veränderung, die wir gleichzeitig wahrnehmen, nämlich mit der Anlage schmaler Gewölbfelder. So lange man nur die quadraten Gewölbe kannte, deren weitgespannte Gurten eine gewaltige Scheitelhöhe hatten und daher auch sehr hohe Zwischenwände erforderten, glaubte man jedes Mittel benutzen zu müssen, um der bedeutenden Last dieser oberen Theile entgegen zu wirken. Als man aber durch die weitere Ausbildung des Spitzbogens und der Gewölbrippen schmale Gewölbe von mässiger Höhe anzulegen gelernt hatte, konnte man jedenfalls die Gallerie entbehren. Dadurch wurde dann ferner die Behandlung der Pfeiler verändert. Während der Säulenstamm bisher nur dem unteren Stockwerke der Seitenschiffe entsprochen hatte, musste er jetzt bis zu dem oberen Gewölbe derselben aufsteigen. Statt der früheren gedrückten Verhältnisse hatte man nun die Gelegenheit, ihn schlanker zu bilden, welche nicht unbenutzt bleiben sollte. Damit fiel aber auch der grosse Umfang des Kapitäls, auf welchem bisher die Gewölbdienste Raum gehabt hatten, fort, und man musste darauf denken, diese anderweitig zu stützen, ohne den Umfang der Säule im Ganzen auszudehnen und den Durchgang und Durchblick zu sehr zu beschränken. Dies führte auf den Gedanken, den Säulenstamm nur da zu verstärken, wo die Gewölbdienste ruhen sollten, was man dadurch erreichte, dass man schlanke Dreiviertelsäulen mit dem schwereren Säulenstamme verband[2]). Anfangs geschah dies bloss da, wo es am nöthigsten war, nämlich an der Frontseite, wo die hohen Gewölbdienste aufsteigen mussten. So

[1]) Diesen Hergang bezeugt wenigstens Viollet-le-Duc a. a. O. S. 198, dessen sachkundigem Auge man glauben kann, dass er ihn am Gebäude selbst erkannt hat. Wahrscheinlich wird auch in den andern, im Texte erwähnten Fällen ein ähnlicher Hergang stattgefunden haben, so dass jene in das Seitenschiff führenden Gallerieöffnungen immer damit zusammenhängen, dass man die Anlage einer Gallerie beabsichtigt, aber aufgegeben hat.

[2]) Ein Beispiel für Umstellung des runden Schaftes mit schlankeren Säulen auch bei den bisherigen gedrungenen Verhältnissen gewähren vier Pfeiler der Kathedrale von Laon. Sie sind, abweichend von den übrigen mit fünf freistehenden Säulen umgeben, welche vom Sockel des starken Rundpfeilers bis zur Deckplatte seines Kapitäls aufwachsen und diese stützen helfen. Die drei vorderen Säulen entsprechen den fünf Diensten, die vom Kapitäl zur Mittelschiffwölbung aufsteigen, die zwei andern den Diagonalrippen der Seitenschiff-Gewölbe. — Vgl. Viollet-le-Duc, Dict. VII, p. 163 ff., Abbildung p. 166.

an den westlichen Pfeilern der Kathedrale von Paris und in der Kathedrale von Soissons, beide etwa 1212. Hierbei musste dann aber der Hauptstamm noch ziemlich stark gebildet werden; man fand daher bald heraus, dass eine gleichmässige Umstellung eines schlankeren Säulenstammes mit mehreren, etwa mit vier, der Längen- und Querachse und mithin den Gurt- und Scheidbögen entsprechenden Halbsäulen die schönere und zweckmässigere Form sei, bei der man es dann auch lange beliess.

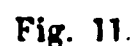
Eine weitere und noch wichtigere Folge der Anlage schmaler Gewölbe war die Vergrösserung der Fenster und die Erfindung des Maasswerks. Da man stärkere Beleuchtung erstrebte, so behielt man die zwei Fenster, welche früher unter dem sechstheiligen Gewölbe angebracht gewesen waren, auch in dem jetzt schmaler gewordenen Bogenfelde des Spitzbogens bei, rückte sie nun aber in die Mitte der Fensterwand eng aneinander und verband sie zu einer Gruppe, bei der dann aber die leere Stelle zwischen den beiden divergirenden inneren Schenkeln der Spitzbögen unangenehm auffiel. Eine ähnliche Lücke ergab sich bei den Gallerien, deren Arcadenbögen mit dem Schildbogen ihrer Gewölbe ein Bogenfeld bildeten, das leer und lastend erschien und dessen Durchbrechung den Vortheil stärkerer Beleuchtung des Mittelschiffes aus den Fenstern der Gallerie gewährte. Hier kam man, wie es scheint, zuerst darauf, diese Durchbrechung durch eine kreisförmige Oeffnung zu bewirken. Dies findet sich schon in Notre-Dame von Paris, aber in der Art, dass über den drei Arcaden jeder Abtheilung nur ein Kreis, also über der Spitze des mittleren Bogens und ohne alle organische Verbindung, angebracht ist. Wirksamer wurde eine solche Kreisöffnung, wenn sie bei der Zusammenstellung von nur zwei Spitzbögen in der Lücke zwischen denselben stand; sie gab dann eine annähernd vollständige Ausfüllung des Bogenfeldes unter dem Schildbogen. Auch hier liess man sie anfangs ohne alle organische Verbindung mit den Spitzbögen[1]), kam aber bald darauf, sie denselben näher zu rücken und die ganze Gruppe durch einen umschliessenden Bogen zu begrenzen. Dies war der erste Anfang zur Bildung des Maasswerkes, von dem unter anderen die 1227 geweihte Klosterkirche zu Longpont[2]) und die wahrscheinlich gleichzeitige von St. Leu d'Esserent, beide in der Picardie, Beispiele geben. Gleichzeitig begann man aber schon an andern Orten, statt zweier kleinerer ein grösseres Fenster anzulegen, und dasselbe ähnlich jenen zusammengerückten Durchbrechungen durch freistehende Steinarbeit zu theilen und auszufüllen. Damit war die Erfindung

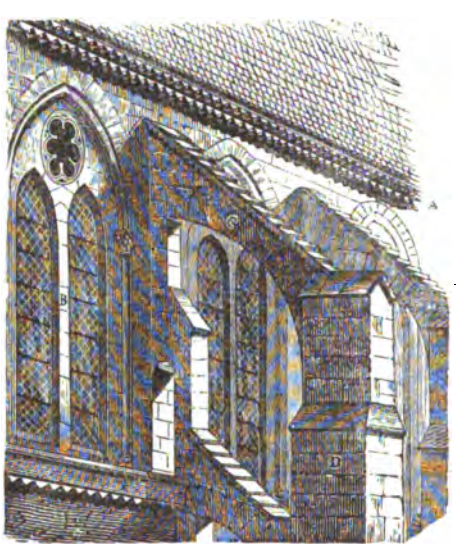
---

[1]) Beispiele dieser Anordnung sind nicht sehr häufig. Sie finden sich im Kreuzschiffe des Münsters zu Strassburg und in den unten zu erwähnenden Kirchen zu Fécamp und Louviers in der Normandie.

[2]) Gallia christiana IX, 473. Abbildungen in der Voyage dans l'ancienne France, Picardie. — Vgl. Kugler, Geschichte der Baukunst, Bd. III, Stuttgart 1859, S. 50.

des Maasswerkes vollbracht[1]. Anstatt der aufgemauerten Fenstereinfassungen wie bisher (claires-voies bâties) und anstatt der durchbrochenen grossen Steinplatten, welche in den zuletzt erwähnten Beispielen die obersten Lichtöffnungen bildeten, füllt man jetzt die gesammte Fensteröffnung, deren abschliessender Bogen mit dem inneren Bogen der Wölbung zusammenfällt, durch ein Gitterwerk aus Stein, welches nur die Bestimmung hat, sich selbst zu tragen und die Glasscheiben aufzunehmen (claires-voies châssis). In der Kathedrale zu Rheims, die uns die ersten Beispiele dieses Systems zeigt, geht die Zweitheilung durch, bei der man anfangs stehen bleibt, und die sich u. a. auch in den, um 1240 entstandenen, Oberlichtern der Kathedrale zu Paris findet. In diesem Falle haben die Oeffnungen zwischen den Pfosten noch eine so grosse Breite, dass Eisenstangen nöthig sind, um die Scheiben zu halten. Um dies überflüssig zu machen, theilte man später bei grösseren Verhältnissen die Oeffnungen noch einmal und gewann ein viertheiliges Fenster, indem man zwei Nebenpfosten zu den Seiten des Hauptpfostens anbrachte. Von jedem Nebenpfosten steigen wieder zwei Spitzbögen, die eine Rose tragen, auf und ordnen sich dem bereits durch die Zweitheilung gegebenen Systeme von Spitzbögen und Rose unter. Durch nochmalige Zweitheilung lassen sich dann achttheilige Fenster gewinnen, und so waltet auch bei Vermehrung der Abtheilungen ein rhythmisches und organisches Princip. Anfangs, namentlich noch in Notre Dame von Paris und im Chore der Kathedrale von Rheims, wo die Fenster noch eine nach Maassgabe ihrer Breite sehr grosse Höhe hatten, wagte man es nicht, den mittleren Pfosten bis zu dem Punkte hinauf zu führen, wo der Bogen an der Einrahmung des Fensters begann. Der innere Bogen wurde daher etwas tiefer, an dem senkrechten Theile der Fensterwände, angebracht und der Raum darüber durch einen sehr grossen Kreis gefüllt, welcher im Vergleich mit den darunter liegenden

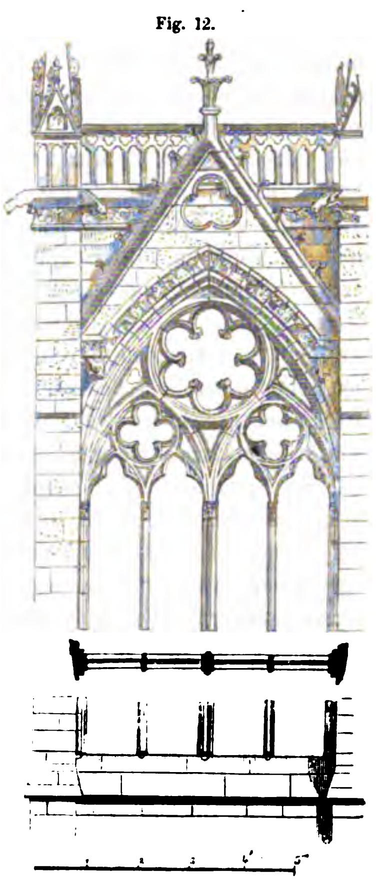

Fig. 11.


St. Leu d'Esserent.

[1]) Viollet-le-Duc (Fenêtre), V, S. 383 ff. und VI, S. 320 (Meneau). —

Bögen leer und doch lastend erschien. Bald darauf fand man das richtige Verhältniss der äusseren Bögen und der Kreise zu den kleineren inneren Bögen, was annähernd schon die zweitheiligen Oberlichter des Langhauses in N. D. zu Rheims, vollkommen die viertheiligen Fenster in der Sainte-Chapelle zu Paris zeigen. Man liess nämlich die Pfosten im Inneren der Fenster eben so hoch hinaufsteigen, wie die senkrechten Theile der äusseren Einrahmung, so dass alle Bogenanfänge in derselben geraden Linie lagen, nahm dann die Breite des Raumes, welchen jeder Spitzbogen zu überdecken hatte, zum Radius der beiden Schenkel desselben, erhielt daher durchweg aus dem gleichseitigen Dreiecke construirte, gleichartige Spitzbögen, und gab endlich dem Kreise den Radius, aus welchem die unteren Spitzbögen construirt waren, zum Durchmesser. Hiedurch hatte derselbe ein durchaus anschauliches Verhältniss zu den verschiedenen Bögen, berührte die beiden unteren Bögen an den Stellen ihrer grössten Tragkraft, und lag auf ihnen mit augenscheinlicher Sicherheit, da seine Weite gerade der mittleren Hälfte der gesammten Grundlinie zweier Spitzbögen entsprach. Das Ganze aber bildete auch bei Vermehrung der Abtheilungen ein sehr rhythmisches und organisches System, indem bei völlig gerader Zahl derselben, also bei vier- oder achttheiligen Fenstern, die Anordnung des Kreises sich stets wiederholte, bei einer Dreitheilung aber wiederum drei solche Kreise den oberen Raum ausfüllten.

Fig. 12.



Fenster aus der Sainte Chapelle zu Paris.

Das früheste Gebäude, an welchem wir einige dieser Aenderungen mit Entschiedenheit ausgeführt sehen, und welches schon sehr bestimmt den freieren und luftigeren Charakter dieser zweiten Generation gothischer Kirchen zeigt, ist die Kathedrale von Soissons. Nachrichtlich wissen wir, dass ein Neubau im Jahre 1175 begonnen wurde, und eine Inschrift im Chore meldet, dass dieser im Jahre 1212 so weit vollendet war, dass der Dienst

darin beginnen konnte [1]), der Augenschein ergiebt aber, dass der älteste Theil der Kirche, der südliche Kreuzarm, eine Nachahmung der Kreuzconchen der Kathedrale von Noyon, von dieser jedoch durch einen schmalen Umgang in zwei Stockwerken unterschieden ist. Mithin fällt dessen Ausführung bald nach 1175, während die ganze übrige Kirche mit dem eben erwähnten Chore sehr genau übereinstimmt und daher bald nach 1212 erbaut sein muss. Die Gallerie, welche in jener Kreuzconcha noch pleonastisch mit einem darüber hinlaufenden kleinen Triforium beibehalten war, ist in den späteren Theilen überall fortgeblieben, dagegen sind die Seitenschiffe höher und das Triforium schlanker gehalten, so dass das Gewölbe dieselbe Höhe erreicht, wie dort. Die Ueberwölbung des Mittelschiffes ist in schmalen Feldern ausgeführt, die Säulen haben zwar noch das hohe Knospenkapitäl und die Basis mit dem Eckblatte wie in der Kathedrale von Laon, aber sie sind schlanker gehalten und durch eine im Mittelschiffe vorgelegte Halbsäule verstärkt, von welcher fünf Gewölbdienste aufsteigen. Das Triforium besteht noch aus fortlaufenden Arcaden gleicher Höhe, deren Gesims mit den Gewölbdiensten durch Verkröpfungen verbunden ist; die Fenster sind weit und hoch, das Oberschiff hat schon die volle Leichtigkeit des gothischen Baues. Anfänge des Maasswerks finden sich in soweit, als in dem geraden Theile des Chors die Fenster, wie in Saint-Leu d'Esserent, paarweise zusammengestellt und durch einen höheren Spitzbogen überspannt sind, den eine Rosette füllt [2]). Die Profilirung ist zwar noch durch Rundstäbe, aber doch schon mit starken Höhlungen zwischen denselben bewirkt. Bei der Anlage des Chores finden wir endlich eine wichtige Neuerung; er ist nämlich nicht wie bisher halbkreisförmig, sondern polygon, nämlich sowohl am Oberschiffe als in den Kapellen aus fünf Seiten des Zehnecks gebildet. Dabei ist die Ueberwölbung der fünf radianten Kapellen, wie in St. Remy in Rheims, durch ein achttheiliges Rippengewölbe bewirkt, aber in sehr verbesserter und sinnreicher Anordnung. Der Schlussstein liegt nämlich im Scheitelpunkte des Halbkreisbogens, welcher den Eingang zur Kapelle bildet, so dass das Gewölbe nicht bloss die Kapelle, sondern auch die darangrenzende Abtheilung des Umganges bedeckt, und von den Säulchen zwischen den Fenstern der Kapelle und den

---

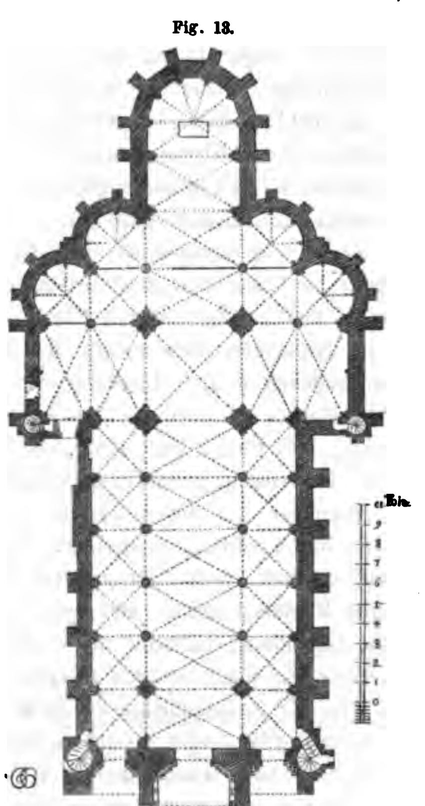
[1]) Anno milleno biscenteno duodeno hunc intrare chorum cepit grex Canonicorum. Die Gallia Christiana, Vol. IX, col. 365, bemerkt sogar, dass aus Urkunden von 1210 bis 1212 hervorgehe, dass in diesen Jahren die ganze Kirche vollendet und durch Bischof Haimardus ausgeschmückt sei. Wahrscheinlich enthalten diese Urkunden die Stiftung von Altären und würden sich daher auch aus der Vollendung des Chores erklären lassen. — Vgl. Viollet-le-Duc, Dict., Bd. II, p. 309 f., nebst Grundriss.

[2]) Viollet-le-Duc, Dict. V, p. 376 f., nebst Abbildung. Es ist dieselbe, welche oben Band IV, S. 157 — jedoch mit der irrigen Unterschrift: Von St. Yved in Braisne gegeben ist.

Säulen des Rundpunktes getragen wird. Die Nothwendigkeit eines zweiten Umganges, dessen Säulen den Eingang und Durchblick in die Kapellen hemmen, ist dadurch beseitigt, und die Strebepfeiler erstrecken sich so weit in das Innere, dass sie die Kapellen vollständig begrenzen.

Einigermaassen verwandt mit dieser Choranlage, aber noch sehr viel eigenthümlicher, ist die der nur wenige Stunden von Soissons belegenen und fast gleichzeitigen Abteikirche St. Yved in Braisne (1180 — 1216). Die Kirche hat nämlich ein Langhaus mit schmalen Kreuzgewölben, Kreuzarme von gewöhnlichem Verhältnisse und fünf aneinandergereihete radiante Kapellen, aber ohne Sonderung eines inneren Chorraumes und Umganges, vielmehr in der Art, dass die mittlere der fünf Kapellen die volle Breite des Mittelschiffes einnimmt, ihre geradlinigen Seitenwände eine Verlängerung der Pfeilerreihe des Mittelschiffes bilden und das Auge also vom westlichen Ende des Langhauses ungehindert bis zu dem durch fünf Seiten des Zehnecks bewirkten Schlusse jener Mittelkapelle hinblickt. Es ist hier also statt des in Frankreich bei allen grösseren Kirchen üblichen Umganges die in Deutschland gewöhnliche Anordnung, wonach der Chor unmittelbar von den Aussenmauern umgeben ist, angenommen, und nur dadurch modificirt und der französischen Sitte genähert, dass die zwischen dem Langschiffe und den Kreuzarmen entstehenden Winkel in die Kirche hineingezogen und nach aussen hin durch je zwei radiant gestellte Kapellen begrenzt sind, wodurch dann eine Anordnung entstand, welche fast die Bequemlichkeit und den luftigen Anblick des gewöhnlichen Kapellenkranzes gewährte. Wahrscheinlich führte das Bestreben nach zweckmässiger Ueberwölbung der Kapellen und der benachbarten Theile des Umganges auf die Erfindung dieser Anlage. Das Rippengewölbe der Kapellen bedurfte einer Widerlage aus dem Inneren der Kirche, welche ihm nur in sehr künstlicher Weise gewährt werden konnte, wenn die angrenzende Abtheilung des Seitenschiffes viereckig

Fig. 13.



St. Yved in Braisne.

war, sich dagegen sehr leicht herstellte, wenn sie die Hälfte eines Quadrates, also ein rechtwinkeliges Dreieck bildete, welches den Diameter und Eingangsbogen der Kapelle zur Hypothenuse und Grundlinie hatte. Die Rundung der Kapelle war dann nur ein um ein gleiches Dreieck geschlagener Halbkreis, beide Abtheilungen zusammen bildeten ein nur durch diese herumgezeichnete Bogenlinie erweitertes Quadrat von derselben Grösse, wie die anderen Quadrate der Seitenschiffe. Der Eingangsbogen war eine gewöhnliche Diagonalrippe, in deren Schlussstein die andere, von der inneren Säule ausgehende Diagonale mit den von der Kapellenwand aufsteigenden Rippen zusammenstiess. Offenbar hat diese Ueberwölbung die grösseste Aehnlichkeit mit der in Soissons angewendeten, und man kann, besonders da auch die Details dieser Kirche, ungeachtet ihrer etwas roheren Ausführung, denen der Kathedrale von Soissons gleichen, wohl annehmen, dass derselbe Meister an beiden Kirchen gearbeitet hat.

Es ist sehr merkwürdig, dass diese sinnreiche, solide und einfache Anordnung in Frankreich fast nirgend Nachahmung gefunden hat[1]; wie es scheint, hielt die französische Geistlichkeit einen Umgang um den Chor für ein so dringendes Erforderniss des kirchlichen Anstandes, dass sie nicht davon abgehen wollte. Dagegen wurde die Anordnung von Soissons bald vorherrschend und bleibend das Vorbild der späteren Choranlagen. Jetzt nämlich, im zweiten Decennium des Jahrhunderts, hatten die Erfahrungen, welche die bisherigen Bauten gewährten, zu einem klaren Verständniss der Anforderungen des neuen Systems geführt. Wenige Verbesserungen genügten, um es völlig festzustellen, und dies geschah dann auch unmittelbar darauf in einer zweiten Gruppe von Kathedralen, von denen die meisten, die von Rheims, Amiens und Beauvais, wiederum der Champagne und Picardie angehören, während die vierte, die Kathedrale von Chartres, etwas entfernter und mehr westlich gelegen ist.

Von der Baugeschichte des Domes von Chartres seit den eifrigen Arbeiten an der Westseite wissen wir nur, dass im Jahre 1195 ein bedeutender Brand stattfand. Geistlichkeit und Volk, von dem päpstlichen Legaten zusammengerufen, widmeten sich, auf dessen Mahnung, dem Neubau mit Begeisterung, und so wurde die Kirche, wie ein Chronist sagt, von den Gläubigen als ein bewundernswürdiges steinernes Gebäude unvergleichlich aus-

---

[1]) Nur in der früher erwähnten kleinen Kirche zu Ferrières schliessen die Seitenschiffe mit einer schräg gestellten vierseitigen Kapelle. Ueber das Verhältniss der Liebfrauenkirche in Trier zu St. Yved und über ähnliche Choranlagen in Deutschland wird weiter unten gesprochen werden. Die westlichen Abtheilungen des Langhauses von St. Yved sind jetzt abgebrochen, so dass von jenem nur noch ein Joch aufrecht steht.

geführt[1]). Im Jahre 1220 waren bereits feste Gewölbe da, von denen ein anderer Chronist, Guillaume le Breton, sagt, dass sie einer Schildkrötenschale zu vergleichen und fest genug seien, um einer neuen Feuersbrunst zu widerstehen. Dies bewährte sich in der That bei dem Brande von 1836, der den Dachstuhl und den alten Thurm verzehrte dem aber die Kirche selbst, die solideste aller Kathedralen in Frankreich, widerstand. Die Weihe fand erst 1260 statt, nachdem alles Wesentliche des Baues wohl schon längst vollendet war. Da augenscheinlich die Façade[2]) sehr viel älter ist als das Langhaus und ,dieses wieder älter als das im vierzehnten Jahrhundert vollendete Kreuzschiff, so darf man annehmen, dass jene durch den Brand nicht gelitten hat und dass das Langhaus nebst dem Chore die von 1195 bis 1260 erbauten Theile sind. Die neue Kathedrale von Rheims wurde nach einem Brande (1211) im Jahre 1212 begonnen; 1241 nahm das Kapitel Besitz vom Chor, etwa um dieselbe Zeit begann erst der Bau der vorderen Langhaus-Partien und der Façade, 1295 war der Bau noch nicht ganz vollendet. Einzelnes wurde noch im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert hinzugefügt, dennoch hat der Bau, der die französische Gothik auf ihrer vollen Höhe zeigt, das Gepräge grossartiger Einheit[3]). In Betreff der Kathedrale von Amiens ergeben Inschriften, namentlich die auf den Grabmonumenten der Bischöfe, dass der Bau, nach einem Brande der älteren Kirche (1218), von 1220 bis 1288 dauerte. Wahrscheinlich begann man mit dem Chore in seinem unteren Stockwerke, schritt dann zum Schiffe fort, dessen Wölbung schon 1237 begann und 1247 fast vollendet war, und erbaute zuletzt die Kreuzfaçaden. Im Jahre 1269 wurden die Fenster des Chores mit Glasgemälden geschmückt, wie deren Inschriften beweisen, 1288 war die Façade bis zu den Thürmen aufgestiegen, an denen nun später gebaut wurde[4]).

---

[1]) Gallia christ. Vol. VIII, col. 1164. Wilh. Aremoricus, de gest. Phil. Aug. bei Duchesne p. 77, ad annum 1194. In fine sequentis anni eccl. b. Mariae Carnotensis casuali incendio consumpta est, sed postea a fidelibus incomparabiliter miro et miraculoso tabulatu lapideo reparata est. Vergl. du Somérard a. a. O. IV, p. 385. — M. F. Bulteau, Description de la Cathédrale de Chartres, suivie d'une courte notice sur les églises de Saint-Pierre, de Saint-André, et de Saint-Aignan de la même ville. Chartres 1850. — Lassus, Duval et Didron, Monographie de la Cathédrale de Chartres, Paris 1842.

[2]) Vgl. S. 38.

[3]) Tarbé, Rheims, essai historique, Rheims 1844, und Gallia christ. IX, col. 104—107, 138. Noch in einer Bulle von 1451 bewilligt Nicolaus V. Indulgenzen, weil der Dom noch nicht vollendet sei, was sich nur auf Statuen des Aeusseren u. dgl. bezogen haben kann, die man noch hinzufügen wollte. — Tourneur, la Cathédrale de Reims, in de Caumont, Bulletin monumental, vol. XXIX, 1863. Publicationen von N. D. in Reims bei Jules Gailhabaud, l'architecture du Vme au XVIIme siècle et les arts qui en dépendent. I. Paris 1858.

[4]) Jolimont im Text zu Chapuy's Cath. franç. p. s. — Jourdain und Duval Portail

Einzelne Kapellen des Chorumganges waren aber noch unvollendet geblieben; von zweien derselben wissen wir, dass sie erst im Jahre 1402 fertig wurden [1]. Gewisse Theile, namentlich die Rosen der Kreuzfaçaden, wie man sie jetzt sieht, sind wahrscheinlich erst nach einem Brande vom Jahre 1527 entstanden. Die Kathedrale zu Beauvais endlich wurde nach einem Brande von 1225 begonnen; in den Jahren 1247—1269 war der Chorbau fast vollendet, 1272 konnten die Chorherren den Dienst beginnen, aber wegen zu grosser Schlankheit und zu weiter Stellung der Pfeiler im Langchor stürzte schon 1284 das Gewölbe ein, dessen Herstellung vierzig Jahre währte [2]. Jetzt mussten überall Zwischenpfeiler die Arcaden haltbarer machen. Die weitere Ausführung der in allzu grossartigen Verhältnissen angelegten Kirche ist unterblieben, selbst der Fortbau im 16. Jahrhundert umfasste nur das Querhaus.

Alle diese Bauten sind genau mit einander verwandt; ihre Abweichungen von einander sind nur Modificationen derselben Grundzüge. Sie unterscheiden sich von den bisher erwähnten Kirchen nicht durch ausserordentliche und überraschende Neuerungen, vielmehr findet sich an ihnen kaum irgend eine Form, die nicht schon in einer oder der andern derselben vorgekommen wäre. Aber der bisher nur geahnete Grundgedanke ist nun mit vollem Bewusstsein harmonisch und consequent durchgeführt. Man sieht, dass diese Meister die Arbeiten ihrer Vorgänger vor Augen hatten, dass sie daraus das Richtige, dem neuen Geiste und Systeme Zusagende auswählten, das Spröde und Harte milderten, das Ganze möglichst zu vollenden suchten. Die allzuweiten quadraten Gewölbfelder des Mittelschiffes, die breiten Gallerien haben sie bleibend aufgegeben, schmale, mit jeder Arcade abschliessende Gewölbe und leichte Triforien sind an ihre Stelle getreten. Durch diese, schon in der Kathedrale von Soissons ausgeführte Neuerung wurde die völlige Durchführung des Strebesystems, die Herstellung gleicher und schlanker Pfeiler und Traveen, die Verminderung der Zwischenwände und die Ausdehnung der Fenster bis an den Schildbogen der Gewölbe, und endlich der Sinn für organische Vollendung des Ganzen angeregt. Die Meister unserer Kathedralen gingen in allen diesen Beziehungen auf dem gemeinsamen Wege weiter, ohne sich allzu rasch von den Traditionen ihrer Vorgänger zu entfernen. Die einfache Rundsäule, die man in Laon und N. D. von Paris angenommen hatte, genügte ihnen nicht mehr, aber der Grundgedanke derselben

---

St. Honoré in den Mémoires de la Société des Antiquaires de Picardie, 1844. Gallia christiana Vol. X, col. 1185.

[1] Vgl. Inkersley a. a. O. S. 92. Wahrscheinlich überliess man die Sorge der feineren Vollendung solcher gesonderten Kapellen der Frömmigkeit einzelner Gönner.

[2] Die Geschichte dieses Domes ist ausser Zweifel, die Nachrichten sind oft zusammengestellt. Gall. christ. IX, col. 745. Inkersley a. a. O. S. 86 und 91.

wurde festgehalten, und hieraus eines der wichtigsten Glieder dieses früheren französischen Styls, der kantonirte, d. h. mit vier angelegten, den Schiffen und den Scheidbögen entsprechenden Halbsäulen besetzte Rundpfeiler gebildet. In Beziehung auf die statischen Mittel strebten sie danach, dem Wesentlichen und Constructiven den feineren Ausdruck zu geben, in welchem sich seine tiefere Bedeutung entwickelt. Daher gehört Manches, das in den früheren Bauten schon angedeutet war, seinen feineren Beziehungen nach erst diesen Meistern an. Erst sie bilden das Maasswerk, die feinere Profilirung und den Fialenschmuck der Strebepfeiler, also die Formen aus, in denen der Charakter des Styls sich am Entschiedensten ausspricht.

Ich darf nicht unterlassen, das Verhältniss dieser neueren Generation zu der vorhergegangenen an den einzelnen Theilen näher aufzuzeigen.

Zunächst bemerken wir eine Steigerung der Maasse. Die älteren Kirchen Frankreichs hatten in der Regel keine bedeutende Höhe. Zwar gab es Ausnahmen; in der Kirche von Cluny erhob sich das Gewölbe auf fast 110 Fuss, aber selbst in so bedeutenden Kirchen wie Ste. Trinité und St. Etienne in Caen hatte es nur die Höhe von 50 und 60 Fuss. In N. D. in Châlons steigt es auf etwa 70, in St. Remy in Rheims, freilich nach Anleitung der mächtigen alten Basilika, welche zum Grunde lag, auf fast 100, aber im Dome von Laon bleibt es bei 83, und in dem von Sens bei etwa 90 Fuss. Die Pariser Kathedrale giebt zuerst das Beispiel des bisher ungewöhnlichen Höhenmaasses von 106 Fuss, aber sie erscheint fast wider den Willen ihrer Meister so hoch gesteigert, nur durch die Menge der einzelnen Abtheilungen und ungeachtet jede von ihnen möglichst niedrig gehalten war. Erst jetzt, wo man die Gallerie zu entbehren und das Strebesystem besser würdigen gelernt hatte, überliess man sich ungehindert dem Bestreben nach freien luftigen Verhältnissen, das in der Zeitrichtung lag[1]. Die Gewölbhöhe der

[1] Viollet-le-Duc a. a. O., I, p. 187, bestreitet sehr eifrig, dass die Architekten des frühgothischen Styls eine grosse Höhe erstrebt hätten, und sucht dagegen, namentlich an der Kathedrale von Paris, nachzuweisen, dass diese Höhe nur die unvermeidliche Folge des ganzen Constructionssystems gewesen, und dass man sich vielmehr bemüht habe, sie durch möglichst niedrige Anlage der einzelnen Theile zu vermindern. Allein er selbst muss zugestehen, dass man am Ende des dreizehnten und im vierzehnten Jahrhundert diese Erhöhung absichtlich gesteigert habe, und schon dies würde darauf schliessen lassen, dass die Erlangung imposanter Höhenverhältnisse in der ursprünglichen Tendenz der Schule lag, wenn man auch eine allzugrosse und gefährliche Höhe noch vermeiden zu müssen glaubte. Die im Texte enthaltenen Maassangaben zeigen aber auch, dass jenes bewusste und absichtliche Streben nach grösserer Höhe nicht erst am Ende des dreizehnten Jahrhunderts, sondern schon von 1212 an eintrat. Allerdings hat Viollet-le-Duc darin Recht, dass er denen gegenüber, welche dieses Streben nach kühnen und luftigen Verhältnissen rein ideal aus einer bestimmten religiös symbolischen Tendenz erklären wollen, auch die technischen Gründe der Sache betont.

Kathedrale von Chartres beträgt schon 108, die in Rheims 115 bis 120, in Amiens 132, in Beauvais 146 Fuss. Dies war dann freilich auch das Aeusserste; nachdem das Gewölbe hier, wie erwähnt, eingestürzt war, „propter artificii insolentiam", wie ein Chronist bei dem Einsturz des viel niedrigeren Gewölbes am Dome zu Lincoln sagt, hat man in Frankreich keinen Versuch gemacht, noch höher hinauf zu steigen.

Die Wirkung der Höhe hängt aber nicht bloss von ihrem Maasse, sondern auch von ihrem Verhältnisse zur Breite des Mittelschiffes ab; wollte man also den Eindruck des Schlanken geben, so durfte die Breite nicht in gleichem Maasse wachsen. Dennoch strebte man auch hier anfangs allzu sehr ins Grosse. In St. Etienne in Caen ist das Mittelschiff nur 32′ 6″, in Ste. Trinité gar nur 23′ breit, wie erwähnt bei einer Höhe dort von 60, hier von 50 Fuss; die Höhe enthielt daher ungefähr die doppelte Breite. Die Kathedrale von Laon hatte bei einer Breite von 36 die Höhe von 83 Fuss, also ein Verhältniss von $2^1/_3$. In Chartres überbot man zwar diese Höhe, steigerte aber dennoch, da auch die Breite und zwar bis auf 45 Fuss anwuchs, das Verhältniss nicht bedeutend. In N. D. von Paris hatte dagegen die Höhe (106) schon fast das dreifache Maass der Breite (36), und diesem Vorbilde folgend und es übertreffend, gaben auch die Meister von Rheims und Amiens ihren Kirchen bei einer etwas grösseren Breite (in beiden etwa 38′) auch eine grössere, mehr als das Dreifache betragende Höhe. Dies war das Verhältniss, welches von nun an als das normale galt und nicht leicht verlassen wurde. Der Meister von Beauvais steigerte nur die Maasse, indem er bei einer Breite von 45 eine Höhe von 146 annahm; allein sein Beispiel war eher abschreckend, da der bald darauf eintretende Einsturz des Gewölbes zeigte, dass solche Dimensionen wenigstens ausserordentliche Vorsicht erforderten.

Auch die Verhältnisse des Grundplans wurden näher festgestellt. Neben der grossartigen Anlage des Chors erschien ein einfaches Kreuzschiff kleinlich; man hatte es daher schon in den früheren südfranzösischen Bauten, wo eine ähnliche Choranlage bestand, dreischiffig gebildet, so in St. Sernin in Toulouse und in der Abteikirche von Conques. Da aber in diesen Bauten die Seitenschiffe durch die Gallerien eine dem Mittelschiffe sehr nahe kommende Höhe hatten, so bildete durch ihre Hinzufügung wenigstens das Aeussere des Querschiffs eine allzu grosse Masse, hinter welcher die niedrige Concha, wenn auch mit Umgang und Kapellen versehen, unbedeutend und kleinlich erschien. Die edle Form des Kreuzes trat selbst in der einfacheren Anlage der normannischen Kirchen deutlicher hervor. Man verband daher jetzt die Vorzüge beider Systeme, indem man auch dem mittleren Theile des Chors bis zum äussersten Punkte der Rundung die Höhe des Mittelschiffes gab und die Kreuzschiffe mit niedrigen Seitenschiffen ausstattete, so

dass nun das Kreuz in dem hervorragenden, durchweg von niedrigeren und gleichen Seitenschiffen eingerahmten Oberschiffe aller vier Arme deutlich zu Tage trat. Diese Anordnung war so einfach und consequent, zugleich auch für das Strebesystem des Ganzen so nützlich, dass sie von nun an für grössere Kirchen maassgebend wurde.

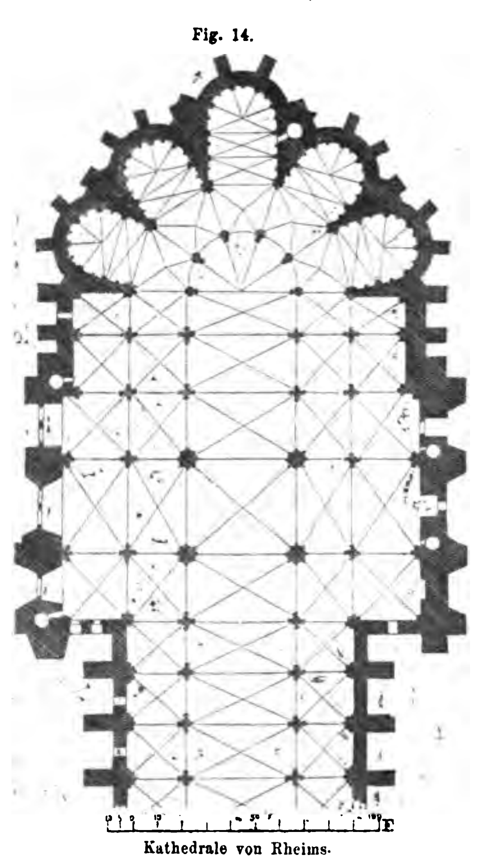
Dass die Vorderseiten der Kreuzarme Eingänge und also Façaden bilden sollten, stand schon früher fest. Es fragte sich nur, wie sie auszustatten seien. Die Meister unserer Dome fassten auch hier den grossartigsten Plan, sie wollten jeder dieser Façaden zwei mächtige viereckige Thürme beigeben, welche wie an der vorderen Façade das Strebesystem abschlossen und die Giebel einrahmten. Sechs Thürme würden dann also über dem Bau sich erhoben und die drei unteren Arme des Kreuzes nebst ihrer Breite kräftig bezeichnet haben. Ein starker Thurm über der Vierung kam dann wohl als siebenter hinzu. Diese Anlage, wenn auch unvollendet, tritt bereits an der Kathedrale von Laon in grösster Stattlichkeit auf. Ebenso war N. D. zu Rheims ursprünglich auf sieben Thürme angelegt[1]), von denen wir nicht wissen, wie weit dieselben geführt waren, als der verhängnissvolle Brand des Jahres 1481 das Dach und die oberen Partien zerstörte. Meist sind die Thürme an den Querhaus-Fronten höchstens bis zur Höhe des Mittelschiffes hinaufgeführt. Spätere Baumeister, wie derjenige, welcher die Kreuzarme von N. D. zu Paris nach der Mitte des 13. Jahrhunderts vollendete[2]), und wie der Meister von Amiens, haben diese, schon in Beziehung auf die Kosten zu anspruchsvolle Anlage aufgegeben. Man darf aber auch wohl zweifeln, ob diese fast schwerfällige Pracht dem Geiste des gothischen Styls entsprochen haben würde.

Schwankend und mehr von individuellen Anforderungen abhängig blieb das Längenverhältniss des Chors zum Langhause. Krypten wurden, wie bereits früher erwähnt ist, schon vom Beginne dieser Epoche an überall nicht mehr angelegt; der Chor erhob sich höchstens um wenige Stufen über den Boden des Langhauses. Aber die Bestimmung der Kathedralen erforderte doch, dass er einen abgeschlossenen Raum bildete, in welchem sich die Domherren ohne Vermischung mit der Gemeinde sammeln konnten. Dieser Raum musste seine Begrenzung haben, aber doch gestatten, dass ausserhalb desselben eine zahlreiche Gemeinde die in seinem Innern vorgenommene gottesdienstliche Feier sehen und hören konnte. Früher hatte ausschliesslich das Schiff zu ihrem Aufenthalte gedient, bei der jetzigen breiteren Anlage des Kreuzschiffes konnte auch dieses dazu benutzt werden, und das Langhaus bedurfte daher nun nicht mehr so grosser Ausdehnung. Der Meister

1) Ansicht bei Viollet-le-Duc. II, p. 324.
2) Vgl. oben S. 55 f.

von Rheims zog indessen das Kreuzschiff zum Gebrauche des Chores heran und gab daher dem Langhause noch zehn Arcaden, während der Chor bis zum Beginn der Rundung nur drei erhielt. Die Meister von Chartres und Amiens hielten es mit Recht für angemessener, den Chor östlich von der Vierung des Kreuzes beginnen zu lassen, verschafften sich nun aber den grösseren Raum, dessen derselbe nach den Anforderungen des Cultus bedurfte, auf Kosten des Langhauses, welches sie ungefähr dem Chore gleich aus nur sechs Arcaden bestehen liessen. Diese Anordnung hatte indessen den Nachtheil, dass sie der Breite ein zu grosses Verhältniss gegen die Länge gab, weshalb denn die späteren Meister in der Regel dem Langhause wieder eine grössere Arcadenreihe gaben.

Fig. 14.

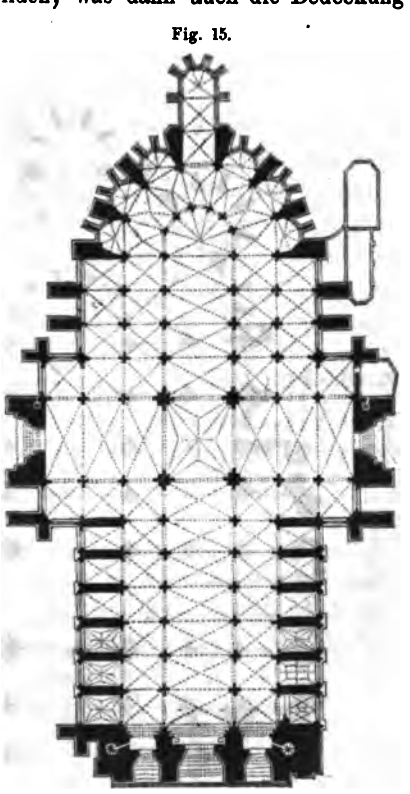


Kathedrale von Rheims.

In Beziehung auf die Anordnung des Chors selbst finden sich mehrere Verschiedenheiten. In N. D. von Paris hatte die ganze Kirche und also auch der Chor doppelte Seitenschiffe. Die späteren Meister fanden mit Recht diese breite Anlage des Langhauses überflüssig und nachtheilig und begnügten sich daher hier mit einfachen Seitenschiffen. Dagegen behielt man an dem geraden Theile des Chors die doppelten Seitenschiffe bei, ohne Zweifel zunächst um grösseren Raum zu Umzügen zu erhalten. In Rheims fand man es sogar bequem, diesem Theile des Chors dieselbe Breite zu geben wie dem Kreuzschiffe, so dass die Mauer hier wie in N. D. von Paris bis zur Rundung fast in einer Flucht fortlief und das Kreuzschiff nur durch seine grössere Höhe sich kenntlich machte. Die Architekten der drei anderen Dome, und nach ihrem Beispiele die meisten der späteren, hielten es dagegen für angemessen, dem Kreuzschiffe eine Ausladung, wenn auch nur von einer Travee zu geben. Jedenfalls fragte sich dann aber, ob das äussere Seitenschiff auch als zweiter Umgang um die Rundung herumzuführen

sei, was allerdings consequent erschien, aber auch manche Schwierigkeiten hervorbrachte; der Meister von Rheims und nach seinem Beispiele die von Amiens und Beauvais entschlossen sich daher, das zweite Seitenschiff am Anfange der Rundung zu schliessen. Sie bildeten also die Chorrundung im Wesentlichen ebenso wie es in Soissons bei bloss dreischiffiger Anlage des geraden Chortheiles geschehen war, und erlangten nebenher durch jenes äussere Seitenschiff eine statische Stütze für die daran anstossenden Kapellen und die Veranlassung diese tiefer zu bilden, was dann auch die Bedeckung derselben durch ein kuppelförmiges Rippengewölbe erleichterte. Es war dies ein durchaus einfaches, sicheres und schönes System, welches daher auch später allgemein befolgt wurde. Der Meister von Rheims schloss sich dabei auch in der Zahl der Kapellen des Kranzes an das Vorbild von St. Remy und Soissons an, während man in Amiens und Beauvais dieselbe von fünf auf sieben steigerte. Dem Meister von Chartres schwebte dagegen die Anlage der Kathedrale von Paris vor, er gab dem oberen Theile der Rundung die halbkreisförmige ungebrochene'Gestalt und führte einen doppelten Umgang herum (Fig. 16). Dies hatte die für die Ueberwölbung wichtige Folge, dass die Abstände der äusseren Säulenkreise bedeutend grösser wurden, als die der inneren. Der Meister von Paris hatte die hierdurch entstehende Schwierigkeit noch dadurch gesteigert, dass er in dem bei ihm vorwaltenden Bestreben nach Regelmässigkeit den Intercolumnien der Rundung die volle Grösse der übrigen Intercolumnien gab; er hatte sie aber auch durch eine sehr sinnreiche Anordnung gelöst, indem er die Zahl der Stützen im zweiten und dritten Kreise zunehmend vermehrte und so hinlänglich gesicherte Rippen anlegen konnte. Diese Anordnung war aber nicht wohl ausführbar, wo man radiante Kapellen anlegen wollte, weil die eingeschobenen Säulen den Eingang der Kapellen maskirt und die Kapellen die Beleuchtung der inneren Theile zu sehr geschwächt haben würden. Sie fand daher auch nirgends

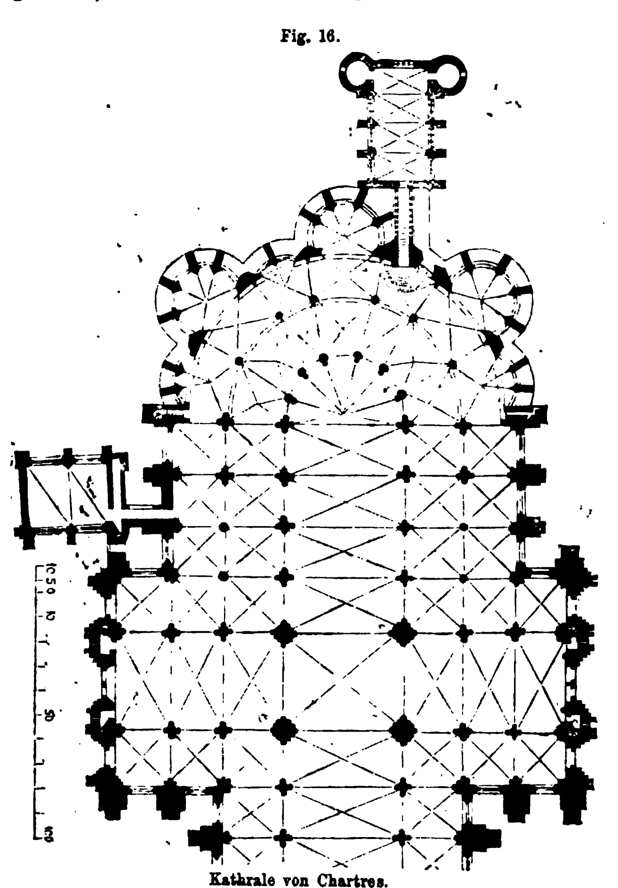
Fig. 15.



Kathedrale von Amiens.

Nachahmung; man zog es vielmehr überall vor, die unvermeidliche Erweiterung der Abstände des äusseren Kreises dadurch minder schädlich zu machen, dass man dem inneren Kreise eine engere Stellung gab als den Stützen des Schiffes. Dies war in der That, sofern man nur, wie es meistens geschah, diese Stützen des Rundpunktes leichter bildete als die der geraden Theile, nicht bloss keine anstössige Unregelmässigkeit, sondern der richtige und bezeichnende Ausdruck für den schnelleren Umschwung der Säulenreihe bei ihrer Umkehr zur anderen Seite, und zugleich praktisch zweckmässig, da diese Säulen oder Pfeiler den inneren Chorraum abgrenzen sollten und auch meistens durch eine Einschliessungsmauer verbunden wurden. Bei einem einfachen Umgang genügte eine solche engere Pfeilerstellung, um die Schwierigkeiten zu beseitigen, indem die Kapellenöffnungen nun zwar bedeutend grösser waren, als die Abstände des inneren Säulenkreises, aber doch nur so weit, wie es ihre Begrenzung durch die starken Massen der Strebepfeiler gestattete und der Zweck des bequemen Zutritts wünschenswerth machte. Bei dem doppelten Umgange erregte aber ein angeschlossener Kapellenkranz Bedenken sowohl für die Sicherheit des Baues als für die Beleuchtung. Der Meister von Chartres half sich in ziemlich complicirter Weise, indem er den äusseren Umkreis zwar der inneren Säulenstellung gemäss in sieben, jedoch nicht ganz gleiche Theile theilte, aber nur

Fig. 16.



Kathrale von Chartres.

drei grössere Kapellen anbrachte, zwischen denen sich kleinere, in flachem Bogen heraustretende Nischen mit Fenstern befinden, die kaum als selbständige Kapellen gelten können. Es ist dies ein Wechsel der noch an romanische Anlagen erinnert. Ohne Zweifel ist die Choranlage von Rheims und Amiens in jeder Beziehung dieser Anordnung vorzuziehen, indessen scheint es, dass jene bessere, augenscheinlich in der Champagne und Picardie entwickelte Form in den westlicheren Gegenden entweder nicht so rasch bekannt wurde, oder dass man von dem Beispiele eines doppelten Umganges um die Rundung, welches die Kathedrale von Paris gegeben hatte, nicht abgehen wollte, und künstlichere Mittel einschlagen musste, um sie mit dem jetzt erforderlich gehaltenen Kapellenkranze zu verbinden.

Dies beweist vor Allem die Kathedrale von Bourges [1]), eines der grossartigsten Werke des XIII. Jahrhunderts. Der Gedanke, an Stelle der vorhandenen Kirche von mässigem Umfang einen stolzen Neubau zu setzen, wurde bereits 1172 gehegt, doch die Errichtung desselben nahm wohl kaum vor Beginn des XIII. Jahrhunderts ihren Anfang. Dass man genöthigt war, bis in den Graben der Stadtmauer vorzurücken, hinderte die weiträumige Ausbildung des Chors nicht, der aus diesem Grunde einen Unterbau nöthig hatte. Für die Anlage des Plans wurde N. D. zu Paris als Vorbild gewählt, nur das Querhaus blieb fort, trotz der bedeutenden Länge, und obgleich auf der Mitte jeder Langseite Nebenportale angebracht wurden, die etwas später offene Vorhallen erhielten. Der Eindruck nähert sich eher dem eines grossen Saales. Die fünfschiffige Anlage ist auch im Chor durchgeführt, der, wie bei N. D. zu Paris, von halbkreisförmiger Gestalt ist. Aber aus dem zweiten Umgange treten noch fünf Apsiden heraus, deren Breite nur ein Drittel der Aussenwand jedes einzelnen Joches einnimmt, so dass noch für Fenster neben ihnen Raum bleibt. Verglichen mit einem ausgebildeten Kapellenkranz, scheint diese Anlage nicht aus dem ganzen räumlichen Organismus zu entspringen, sondern nur aus äusserlichen Zuthaten zu bestehen [2]).

Von N. D. in Paris unterscheidet die Kathedrale von Bourges sich dadurch, dass die Gallerien fortgeblieben sind. Das innere Seitenschiff besteht nicht aus zwei niedrigen Stockwerken, sondern bildet einen einzigen luftigen, auf schlanken Pfeilern ruhenden Raum. Es ist daher auch, wie das Mittelschiff,

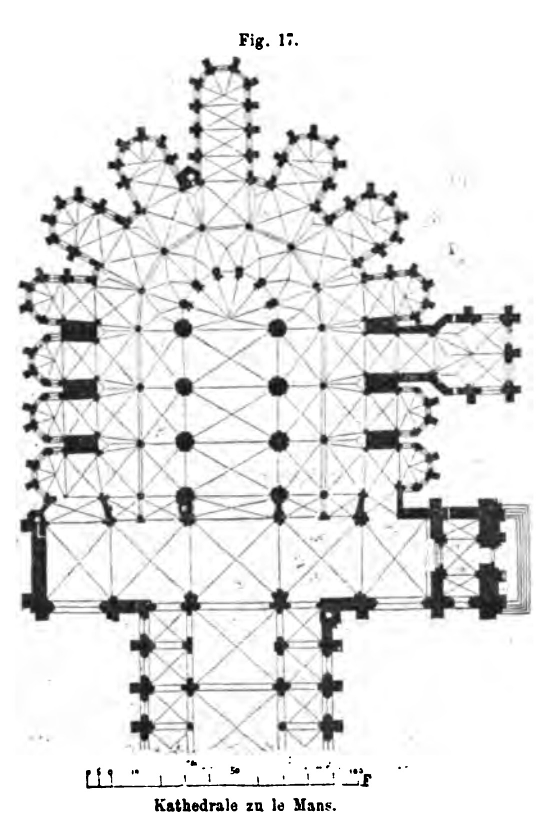
---

[1]) Viollet-le-Duc I p. 234, II p. 294, nebst Grundrissen. — A. de Girardet et Hipp. Durand, La cathédrale de Bourges, Moulins 1849. — Ch. Cahier et A. Martin. Monographie de la cathédrale de Bourges, 2 vol. Atlas Fol., Paris 1841. Hiernach ein Durchschnitt in Guhl's [Lübke's] Atlas, Taf. 50, Nr. 2. — Ansicht des Inneren und der Façade bei Chapuy, moyen-âge monument. I, 206 u. 291.

[2]) Vielleicht hat auch hierfür die ursprüngliche Gestalt des Chors von N. D. zu Paris das Vorbild gewährt. Viollet-le-Duc, II, p. 286, stellt als wahrscheinlich hin, dass sich auch dort drei herausgebaute niedrige Apsiden am Chor befanden.

mit einem, dem Pultdache des zweiten niedrigeren Seitenschiffes entsprechenden Triforium und mit darüber gelegenen Fenstern ausgestattet. Als Mängel des vortrefflichen Gebäudes darf man es bezeichnen, dass die Triforien durchgängig im Verhältniss zu den Fenstern zu hoch sind, ja dass überhaupt die Mittelschiffhöhe gegen die grosse Schlankheit des inneren Seitenschiffes nicht genügend gesteigert ist. Wohl möglich, dass ursprünglich eine bedeutendere Höhe im Plane lag, die beschränkt ward, als in der Folge die Mittel zum Bau minder reichlich flossen. Zur Einweihung kam es erst 1324.

Fig. 17.



Kathedrale zu le Mans.

Der Chor der Kathedrale von Le Mans [1]), deren Neubau 1217 — also gleichzeitig mit Chartres — auf Befehl König Philipp August's begonnen ward, zeigt mit dem von Bourges eine nahe Verwandtschaft. Auch um ihn wird ein doppelter Umgang durch ein höheres und ein niedrigeres Seitenschiff, jenes gleichfalls mit Triforien unter den Fenstern, gebildet. Auch hier sind die Kapellen nicht dicht an einander gestellt, sondern durch Zwischenwände mit Fenstern verbunden, aber sie bestehen nicht, wie in Bourges, aus bedeutungslosen Nischen, sie sind vielmehr tiefe Anbauten mit parallelen Seitenwänden und dreiseitigem Polygonschlusse. Die Mittelkapelle ist fast doppelt so tief wie die übrigen. Die Ueberwölbung des äussern Seitenschiffes ist sehr zweckmässig durch wechselnde, vor den Kapellen fast quadrate und dazwischen dreieckige Felder bewirkt. Von aussen her giebt dieser durch divergirende Kapellen gebildete Schluss ein unruhiges und unerfreuliches Bild.

[1]) Viollet-le-Duc, I S. 326, II 355 f., mit Grundrissen. — Das System des Langhauses IX, p. 252.

Das Innere aber zeigt den leichten, kühnen und doch ernsten und grossartigen Styl dieser Zeit in so schöner Entwickelung, dass es neben dem finstern romanischen Schiffe wie der Tempel einer andern Religion erscheinen kann [1]).

In allen Beziehungen sehen wir um diese Zeit rasche Fortschritte. An der Kathedrale von Paris sind die Strebepfeiler mit einfachem Wasserschlage gedeckt, an der zu Chartres durch eine für eine Statue geeignete Nische und ein Giebeldach bekrönt; an der zu Rheims haben sie schon einfache Fialen über einem auf zwei Säulen ruhenden Heiligenhäuschen; in Amiens entbehren sie zwar diesen etwas schwerfälligen Schmuck, heben sich dagegen schlanker und leichter in verschiedenen Absätzen und schliessen mit der zwischen vier Giebeln aufsteigenden Fiale. In Chartres sind die Strebebögen verdoppelt und durch eine sehr kräftige Arcatur von kleinen Säulen verbunden, in Rheims einfach, aber mit gerader, zum Wasserablauf dienender Bedeckung; in Amiens trägt der Bogen die Wasserrinne vermittelst einer schon ziemlich leichten Arcatur. In Chartres hat der Chor noch einzelne, aber ziemlich breite Lancetfenster, am Oberschiffe ist über jedem Paare solcher Fenster eine gewaltige Rose mit einzelnen durchbrochenen Kreisen und Vierblättern angebracht; in Rheims haben die zweitheiligen Fenster schon einfach ausgebildetes Maasswerk; in beiden Kathedralen besteht das Triforium noch, wie in den Kirchen der vorhergehenden Generation, aus einer fortlaufenden Reihe gleicher und einfacher Spitzbögen. In Amiens dagegen sind die Oberlichter viertheilig und reicher geschmückt, ist das Triforium über jedem Scheidbogen aus zwei dreitheiligen Arcaden mit einem Dreipass im Bogenfelde gebildet. So ist hier das Ideal des gothischen Aufbaues erreicht, indem die Mauer als solche vollkommen aufgehoben ist. Selbst hinter den Triforien bildet sie nur eine leichte Füllung. Im Chor ist sie aber sogar an dem Triforium ganz verschwunden, das hier zu einer Fensterstellung umgewandelt ist [2]).

In gleicher Weise ist bei allen anderen Details der Fortschritt bemerkbar. In der Profilirung kommt die Aushöhlung und die birnförmige Zuspitzung schon vor, aber doch noch so, dass das Runde und Kräftige vorherrscht. Die Ornamentation ist schon frei und eigenthümlich, die plastische Ausführung mit grossem Geschick behandelt, das Laubwerk zeigt Naturnachahmung, aber die Reminiscenz des korinthischen Kapitäls und der Gebrauch rautenförmiger und diamantartiger Verzierungen und manches Andere deutet noch auf den nahen Ursprung aus dem romanischen Style, oder sogar auf erneuerte Studien der Antike hin. Der Fuss der Säulen und Halbsäulen hat

---

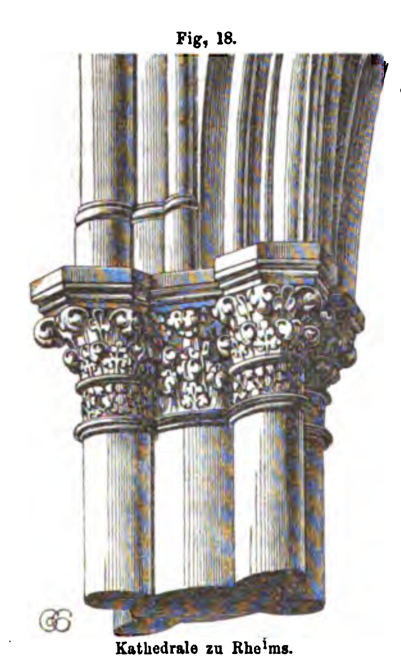
[1]) Mérimée, Notes d'un voyage dans l'Ouest, p. 52.

[2]) Vgl. unten S. 95. — Abbildung von Fenster und Triforium bei Viollet-le-Duc Dict. Bd. V, p. 390.

noch immer das Vorbild der attischen Basis nicht ganz verlassen, sie wird häufig, namentlich in Amiens, in einer der weiteren Consequenz des gothischen Styles nicht zusagenden Weise mit Perlenreihen in der Hohlkehle verziert; das Eckblatt wird noch gewöhnlich angewendet.

In Betreff der Pfeilerbildung sind diese Meister einig, weder die einfache Säule, welche sich zu sehr von der Wölbung trennt, noch den früher üblichen gegliederten Pfeiler viereckigen Kerns anzuwenden, sondern die Säule beizubehalten, aber, wie es schon in Soissons versucht war, zu verstärken. Sie fanden es angemessen, diese Verstärkung nicht wie dort auf eine einzelne angelegte Säule zu beschränken, sondern durch vier, nach den Hauptrichtungen angefügte Stützen auszuführen. Dem Meister von Chartres behagte jedoch die Zusammensetzung des runden Säulenstammes mit eben solchen halben oder Dreiviertel-Säulen nicht ganz; er fand, dass beide weder ein organisches Ganze ausmachten, noch sich gehörig sonderten. Deshalb kam er auf den Gedanken, ihnen eine grössere Verschiedenheit zu geben, indem er nicht Rundes mit Rundem, sondern mit Achteckigem zusammenfügte, also runde Ecksäulen an achteckigen, oder achteckige an runden Kernpfeilern anbrachte. Beide Formen sagten ihm zu, auch wollte er vielleicht den Wechsel verschiedener Pfeiler nach der Gewohnheit des romanischen Styls beibehalten, genug er wechselte mit dieser verschiedenartigen Verbindung des Runden und Achteckigen ab. Die Meister von Rheims und Amiens und mit ihnen alle späteren verwarfen jedoch diesen Wechsel und bildeten den Kern des Pfeilers durchgängig als runden Säulenschaft. An dieser kantonirten Säule kam aber die Anordnung der Kapitäle in Frage; da man sie nicht als ein Ganzes ansah und die Kapitäle der anliegenden und also dünneren Säulen ebenso wie das des Kernes nach Verhältniss der Dicke des Säulenstammes bestimmen wollte, so standen kleinere Kapitäle neben grösseren. Schon der Meister von Soissons hatte, indem er der Rundsäule eine schlankere Säule anfügte, dies als einen Uebelstand betrachtet und beiderlei Kapitäle dadurch in organischen Zusammenhang zu bringen versucht, dass er das grössere durch einen in der Mitte desselben angebrachten Ring gleichsam in zwei Kapitäle theilte und dadurch das der

Fig. 18.



Kathedrale zu Rheims.

schlankeren Säule an dem der stärkeren reproducirte. Der Meister von Chartres ging noch weiter, indem er an der Frontseite im Mittelschiffe, von welcher die Gewölbdienste aufsteigen, das Kapitäl ganz fortliess und statt dessen nur die Deckplatte um den Säulenstamm herumführte, auf welcher dann aber die Gewölbträger noch mit besonderer Basis ruhen. Er that somit einen, wenn auch noch schüchternen Schritt, die Idee des Verticalen durch einen vom Boden zum Gewölbe aufsteigenden Dienst auszudrücken. Der Meister von Rheims gab dagegen allen Stämmen gleich hohe, nach der Dicke der Kernsäule berechnete Kapitäle, wobei er jedoch das der anliegenden Säulen durch einen Astragalus brach. Dies war allerdings eine mildere und mehr harmonische Form. Allein durch dieselbe wurde der Pfeiler zu sehr zu einem abgeschlossenen Ganzen von gleicher Höhe, an welchem dem Verticalgedanken jeder Ausdruck versagt war. Daher kehrten die Meister von Amiens und Beauvais dann wieder zu dem Gedanken des Meisters von Chartres zurück, indem sie die Ungleichheit der angrenzenden Kapitäle bestehen liessen, aber den mittleren Gewölbdienst vom Boden auf als eine Halbsäule bildeten, deren langer Schaft durch den Abacus des Pfeilerkapitäls und durch die Gesimse durchschnitten und nur oben unter den Gewölben durch ein Kapitäl abgeschlossen wird.

Fig. 19.



Kathedrale von Amiens.

Der kantonirte Rundpfeiler ist höchst charakteristisch für diese Stufe der französischen Schule. Man kann nicht behaupten, dass er der Consequenz des gothischen Styles völlig genügt; er steht sogar in dieser Beziehung dem älteren Pfeiler nach, der in seinen rechtwinkeligen Ecken und in der durch die Spitzen derselben bezeichneten Rautenform die wesentlichsten Linien des Grundrisses und in der Stellung seiner Säulen die Rippen des Kreuzgewölbes und ihre diagonale Bewegung andeutete, gewissermaassen den Keim des ganzen Gebäudes in sich enthielt. Aber er ist jedenfalls der von den älteren Meistern dieser Epoche adoptirten reinen Säule vorzuziehen; er bricht ihre allzu selbständige und abgeschlossene Gestalt, deutet durch die vier kreuzweise gestellten Halbsäulen schon den Zusammenhang des Pfeilers mit dem Gewölbe an, giebt dem organischen Lebensprincip, dem Aufwachsen des ganzen Bausystems aus dem Boden schon einen, wenn auch unvollkommenen Ausdruck. Seine ganze Erscheinung hat etwas Rüstiges und Ritter-

liches, was mit der Kühnheit und Derbheit der ganzen Anlage wohl harmonirt. Wenn er der systematischen Consequenz nicht völlig entspricht, so ist diese Unvollkommenheit ein Fehler der Jugend, der Fehler einer Zeit, wo das Princip noch mehr geahnet, als gewusst, wo es noch mehr eine Sache des Gefühls, als des berechnenden Verstandes war.

Jener rechtwinkelig gegliederte Pfeiler, dessen Härte und Massenhaftigkeit der Mehrzahl dieser Meister anstössig gewesen war und sie bestimmt hatte, zur Säule überzugehen, war indessen noch nicht völlig ausser Gebrauch. An den Stellen, wo der Rundpfeiler für die darauf ruhende Last nicht genügend erschien, oder wo es einer stärkeren Betonung der beiden Axen des Gebäudes bedurfte, unter den Thürmen und an der Vierung des Kreuzes, wandte man ihn noch an, oft mit zahlreichen und unter den Diagonalrippen diagonal gestellten Säulen. Auch als durchgehende Form für die Stützen des Langhauses wurde er noch einige Male, aber wohl nur da beibehalten, wo er bei einer schon am Anfange des Jahrhunderts gemachten Anlage begründet war. So an dem seit 1202 begonnenen Neubau der Kathedrale von Rouen, von der ich im folgenden Kapitel ausführlicher sprechen werde, und an der Kathedrale von Troyes. Diese ist ein Bau von fünf Schiffen und mit radianten Chorkapellen nach dem Muster von Rheims, aber bei grossartigen Raumverhältnissen doch mit weniger reichlichen Mitteln und desshalb auch mit geringerer Solidität gebaut. Sie wurde im Jahre 1208 begonnen; 1223 war der Chor schon soweit vollendet, dass der Begründer, Bischof Hervaeus, darin begraben werden konnte. Bald darauf, 1227, wurde er zwar durch einen Sturm so beschädigt, dass eine bedeutende Herstellung vorgenommen werden musste, welche jedoch, wie die Formen vermuthen lassen, sich an die ältere Anlage anschloss und die Pfeiler derselben beibehielt [1]). Der Bau des Kreuzschiffes währte bis 1314 und das Langhaus erhielt erst im Jahre 1429 die Einweihung, während die Façade sogar erst dem 16. Jahrhundert angehört. Das Schiff trägt wirklich in seinen oberen Theilen, namentlich im Maasswerk der Triforien und Fenster, den Charakter einer späteren Zeit, während die Pfeiler auch hier viereckigen Kernes mit acht Halbsäulen besetzt und überhaupt strenger und von jenen oberen Theilen abweichend behandelt sind. Eben solche Pfeiler stehen im

[1]) Arnaud, Voyage archéologique et pitt. dans le départ. de l'Aube, Troyes 1843, und Inkersley a. a. O. S. 78. Das Breve Gregor's IX. vom Jahr 1229 bezeichnet das durch den Unfall von 1227 beschädigte Gebäude als nobile opus ac sumtuosum und beschreibt die Zerstörung als eine totale: ecclesia — tenebroso turbine convoluta, concussis quatuor angulis ab imis corruit fundamentis. Indessen war dies ohne Zweifel eine in solchen Indulgenzschreiben gewöhnliche, auf Erregung der Theilnahme berechnete Uebertreibung, welche der Erhaltung einzelner Theile nicht entgegensteht. — Grundriss bei Viollet-le-Duc, II, p. 342.

geraden Theile des Chores, während die Mauern der Rundung durch Rundpfeiler mit zwei (nicht vier) frei angelegten kleineren Säulen, die Gewölbe des Seitenschiffes wie in Chartres durch achteckige Stämme mit vier runden Halbsäulen getragen werden. Es scheint hiernach, dass der Bau mit der Fundamentirung und Anlage aller Hauptpfeiler begonnen, und dann erst die Vollendung des Chores erfolgt ist, bei der man nun die erwähnten ungewöhnlichen Formen anwandte.

Auch sonst wurde der kantonirte Rundpfeiler nicht überall angewendet, man versuchte sich auch in anderen Formen. Der Chor der Kathedrale von Auxerre, im Jahre 1215 begonnen und 1234 so weit vollendet, dass der Bischof darin begraben werden konnte, hat durchaus verschiedene Stützen; Rundsäulen nicht bloss an der Rundung selbst, sondern auch im geraden Theile, daneben aber kantonirte Säulen und neben dem grossen Pfeiler an der Vierung des Kreuzes einen wirklichen Bündelpfeiler von schlanker Gestalt. Ein rhythmischer Wechsel wird dadurch nicht erreicht, es scheint fast, dass die Meister über die zu wählende Form unschlüssig waren.

Aehnliche Spuren des Suchens bemerkt man an der Kathedrale von St. Omer, an der wenigstens der Chor aus den ersten Decennien des dreizehnten Jahrhunderts stammt. Er hat neben dem Umgange drei radiante Kapellen von bedeutender Weite. Die rundbogige Arcatur, welche am Fusse der Wände hinläuft, die derbe Profilirung der Bögen und Gurten, die Oberlichter, welche aus drei neben einander gestellten Lancetfenstern bestehen, das hohe, aber einfache Triforium, die flache, weit ausladende, zum Theil mit dem Eckblatt versehene Basis, die eigenthümlich gebildeten Knospenkapitäle, alles dies trägt den primitiven und rüstigen Charakter der frühesten gothischen Zeit. Besonders endlich deuten die Pfeiler auf eine solche Frühzeit, indem sie im Chore und in den dreischiffigen Kreuzarmen aus einem schmalen viereckigen Mauerstücke und zwei auf den Schiffseiten angelegten, nur leise damit verbundenen Säulen bestehen. Es ist fast derselbe Gedanke, welchen der Meister der Kathedrale von Sens an den Zwischensäulen anwandte, nur dass die Säulen, weil sie hier nicht mit stärkeren Pfeilern wechseln und selbständig das Gewölbe tragen, durch jenes verbindende Mauerstück verstärkt sind. Im Langhause, welches jünger erscheint, aber doch wohl noch um die Mitte des Jahrhunderts errichtet sein mag, sind an Stelle dieser ungewöhnlichen Form stattliche kantonirte Rundsäulen getreten.

Ohne Zweifel entstand dieses Suchen und Schwanken dadurch, dass man die Mängel der kantonirten Säule schon damals fühlte. An einigen Orten half man ihnen dadurch ab, dass man die Säule beibehielt, aber die Zahl der angelegten Halbsäulen auf acht oder mehr vermehrte. Man schritt

also auf dem Wege fort, welchen die Meister von Rheims und Chartres angedeutet hatten, indem sie die blosse Säule durch die Anfügung von vier Halbsäulen verbesserten. Man erlangte dadurch eine noch grössere Brechung der cylindrischen Gestalt und eine vollständigere Verbindung des Pfeilers mit dem Kreuzgewölbe. Der erste Bau, bei welchem diese Form angewendet wurde, war vielleicht der schon früher geschilderte Chorbau der Kathedrale von le Mans (1212). Hier sind die Rundpfeiler in dem geraden Theile des Chores nicht mit acht, sondern mit zwölf Halbsäulen umstellt, so dass nicht bloss die Diagonalrippen, sondern auch noch die Archivolten der Scheidbögen eine selbständige Unterstützung haben. Bei den enger gestellten Stützen der Rundung war indessen diese reichere Bildung zu schwerfällig, sie haben daher nur an der inneren Seite drei eng aneinandergerückte Halbsäulen, und erscheinen nach dem Seitenschiffe zu als blosse Säulen. Ebenso sind bei der auch in der Anlage verwandten Kathedrale von Bourges die Pfeiler durch acht anliegende Halbsäulen verstärkt [1]).

Noch einen Schritt weiter ging man bei der Erneuerung des noch kein volles Jahrhundert vorher von Suger erbauten Schiffes der Abteikirche von St. Denis, welche im Jahre 1231 unter Ludwig dem Heiligen begonnen und bis 1281 fortgesetzt wurde. Hier ist nämlich der Kern des Pfeilers, obgleich mit Halbsäulen ziemlich dicht umstellt, zwar noch sichtbar, aber er hat kein Kapitäl, dessen Ausgleichung mit denen der Dienste Schwierigkeiten verursacht hätte, und die drei im Mittelschiffe ununterbrochen zum Gewölbe aufsteigenden Dienste deuten in ihrer Basis schon die Rautenform des Pfeilers an und sind nicht mehr durch die convexe Linie des Kernes, sondern durch Höhlungen verbunden. Der Gedanke des Bündelpfeilers war damit schon gegeben, man brauchte nur die anderen Seiten des Pfeilers ebenso zu behandeln, wie die vordere, um eine Gestaltung desselben zu erlangen, welche die Mängel der kantonirten Säule vermied, schlanker als diese erschien und zugleich eine vollkommen organische Entwickelung des Gewölbes aus der Gliederung des Pfeilers gestattete. Auch die Entwickelung des Maasswerks finden wir hier gesteigert; das Triforium besteht über jeder Arcade aus vier zweitheiligen Bögen mit einem Dreiblatt im Bogenfelde [2]), die grossen Oberlichter füllen mit ihrem normalen viertheiligen Maasswerk den ganzen Raum bis unter den Schildbögen. Dies Maasswerk hat die schönste und reichste Bildung; die Pfosten sind noch mit Kapitälen versehen, die Bögen durchweg Rundstäbe, ihre Innenseite hat zwar noch nicht den angelegten Kleeblattbogen, aber die geometrische Gliederung ist sehr bestimmt ausgesprochen, und die grossen Kreise, welche in den Raum über jedem Bogenpaare ge-

[1]) System des Langhauses abgebildet bei Viollet-le-Duc, Bd. IX, p. 252.
[2]) Abgebildet bei Viollet-le-Duc. Dict. IX, p. 294, Triforium und Fenster V. p. 394.

spannt sind, haben nicht mehr den Anschein von Leere, wie in N. D. von Paris, sondern sind durch ein inneres Sechsblatt genügend belebt. Da die Oberlichter der Kathedrale von Amiens damals wahrscheinlich noch nicht bestanden, so können wir annehmen, dass der Architekt von St. Denis das Verdienst dieser ersten und schönsten Ausbildung des Maasswerkes hat[1]). Daran reihet sich eine andere Neuerung, welche nicht so unbedingt lobenswerth ist, aber doch zeigt, wie vollständig man jetzt schon alle Consequenzen des gothischen Systems kannte und verfolgte. Die Mauer hinter dem Triforium ist nicht mehr wie sonst unbeleuchtet, sondern von Fenstern mit Glasgemälden durchbrochen; es erscheint daher durchsichtig, und da es in seiner Eintheilung mit der der Fenster übereinstimmt, als eine Fortsetzung derselben. Diese Einrichtung stand allerdings mit der ursprünglichen Bestimmung des Triforiums nicht im Einklange; das Triforium sollte die Mauer des Oberschiffes zwischen den Scheidbögen und den Fenstern, an welche das Pultdach des Seitenschiffes anstiess, beleben und zugleich Zugänge in dies Dach und zu dem oberen Theile der Kirche gewähren. Mit diesem Zwecke war die Anbringung der Fenster an dieser Stelle unvereinbar; sie setzte vielmehr voraus, dass man jenes Pultdach beseitigte und mithin entweder ein ganz flaches oder, wo dies nicht thunlich war, ein selbständiges, nach zwei Seiten abfallendes Dach über den Seitengewölben anbrachte, damit jene Fenster von oben Licht hatten. Dies erforderte aber wieder, da nun ein Theil des auf das Seitendach fallenden Regenwassers nicht nach aussen, sondern nach der Mauer des Oberschiffes ablief, mancherlei Vorkehrungen, namentlich die Anordnung ziemlich künstlicher Kanäle[2]). Aber der Wunsch, die Zwischenwände immer leichter und luftiger zu bilden, das Licht im Inneren und die Gelegenheit zur Anbringung gemalten Glases zu vermehren, war so gross, dass die unternehmenden Architekten diese Schwierigkeiten nicht scheuten. Ob der Meister von St. Denis der Erfinder dieser Anordnung war, ist nicht ganz sicher; sie findet sich auch schon im Chore der Kathedrale von Troyes (wahrscheinlich freilich nicht aus der Zeit ihrer ersten Anlage im Jahre 1208, aber doch aus dem Herstellungsbau, der nach der Zerstörung im Jahre 1229 begonnen war), und wir können nicht angeben, wo man zuerst darauf kam. Jedenfalls aber fand sie sehr bald Nachahmung. Selbst die Meister der Kathedrale von Amiens, welche im Langhause noch ein unbeleuchtetes Triforium hatten, schlossen sich, wie wir oben gesehen, im Chore (1255—1265 dieser neuen Sitte an. Man kann diese Neuerung

[1]) Eine perspectivische Ansicht bei Chapuy a. a. O. nro. 236. Anderes aus dieser Kirche daselbst nro. 235, 274, 400, 413.

[2]) Viollet-le-Duc, p. 204, macht dies an einem Durchschnitt von St. Denis anschaulich.

schwerlich eine glückliche nennen; sie entfernt sich von dem richtigen Princip, den Schmuck aus dem Nothwendigen und Nützlichen zu entwickeln, sie behält eine ehemals einem bestimmten Zwecke entsprechende Anordnung grossentheils als blosse Zierde bei, stattet sie wenigstens in solcher Weise aus; sie steigert endlich den Ausdruck des Leichten und Luftigen schon allzu sehr. Allein sie ist jedenfalls merkwürdig, weil sie zeigt, wie sehr die Architekten das neue System mit Kühnheit und Meisterschaft handhabten, wie fruchtbar sie an Mitteln waren, wie schnell sie von dem schweren und fast trüben Ernst, der im Anfange des Jahrhunderts herrschte, zu den leichtesten und luftigsten Formen gelangten.

Mit diesem Bau stehen wir schon in der Regierung Ludwig's des Heiligen, dessen Name, wie ein französischer Archäologe von seinem Standpunkte nicht mit Unrecht gesagt hat, in der Geschichte der Kunst des Mittelalters fast eben so viel bedeutet wie der des Perikles in der griechischen. Zunächst war es die Frömmigkeit des Königs, welche ihn zur Gründung oder Unterstützung einer grossen Zahl von klösterlichen und kirchlichen Bauten antrieb. Bei Einweihungen, nicht bloss in der Nähe von Paris, sondern auch an entfernteren Stellen, finden wir ihn und seine Mutter Blanca gegenwärtig. Er erschien auch wohl auf den Baustätten, um die Arbeiter zu ermuthigen und anzutreiben; sein Geschichtsschreiber Joinville erzählt den liebenswürdigen Zug, dass er bei dem Bau des Klosters Royaumont unfern Paris, wo die Mönche nach Cistercienserregel Dienste leisteten, selbst mit eigener königlicher Hand Steine und Mörtel getragen und seine Brüder genöthigt habe, ein Gleiches zu thun[1]). Wie aber dieser ausgezeichnete Fürst überall mit der reinsten Frömmigkeit weltliche Klugheit verband, wusste er auch die Baukunst von ihrer weltlichen und künstlerischen Seite zu würdigen. Zum ersten Male finden wir namhafte Künstler im Gefolge eines Fürsten. Jousselin von Courvault, ein geschickter Ingenieur, und Eudes von Montreuil, ein gewandter Baumeister, begleiteten ihn auf seinem Kreuzzeuge und leiteten die Befestigung von Jaffa, und der noch bedeutendere Peter von Montereau wurde nachher der Meister der heimischen Bauten des Königs. Von ihm stammmt denn auch das zierlichste und anmuthigste Gebäude dieser Epoche, die vorzugsweise sogenannte Heilige Kapelle von Paris, die neuerlich durch die umsichtigste Restauration wieder ganz in ihrem ursprünglichen Glanze erstanden ist. Es war die Kapelle des alten, auf der Seine-Insel, dem dichtbevölkerten ältesten Theile der Hauptstadt, gelegenen königlichen Schlosses. Sie sollte daher in beschränktem Raume dieser Bestimmung und zugleich der wichtigen Reliquien wegen, deren Besitz der König erlangt hatte,

---

[1]) Joinville, Hist. de St. Louis, p. 357, bei Millin Antiquités nationales Vol. II, nro. XI, p. 2.

würdig ausgestattet werden. Hierauf ist die geistreiche und eigenthümliche Anlage berechnet. Eine Unterkirche zu ebener Erde, für den täglichen und öffentlichen Gottesdienst bestimmt, wurde das Mittel, der für den Gebrauch des Hofes dienenden, aus dem oberen Theile des Schlosses zugänglichen Kapelle eine würdige, hellere Lage und ein festeres Fundament zu geben. Diese Unterkirche (Fig. 21) ebenso wie die obere Kapelle 91 Fuss lang, 32 Fuss breit und mit einem polygonförmigen Chorraume endigend, ist gewissermaassen dreischiffig, wenn man nämlich den schmalen Seitengängen von nur drei und einem halben Fuss Breite, welche zwischen niedrigen monolithen Säulen und den äusseren, durch eine Halbsäule verstärkten Mauern entstehen, den Namen von Seitenschiffen geben will. Jedes dieser drei Schiffe hat indessen sein eigenes Kreuzgewölbe, dessen Schlussstein nur 21 Fuss über dem Boden liegt. Man begreift leicht, dass diese schmalen Seitenschiffe mit ihrer Wölbung von so geringer Spannung wesentlich zur Stützung des oberen Baues beitragen. Sie dienen aber auch dazu, den mittleren Raum dieser unteren Kapelle in einer ihrer geringen Höhe entsprechenden Weise zu beschränken, und gewähren vermöge der zwar niedrigen, aber zwölf Fuss breiten Fenster, die sich zwischen den Strebepfeilern öffnen und deren Licht durch die monolithen Säulen nur wenig gehemmt ist, eine sehr eigenthümliche und malerische Beleuchtung. Während hier ein ernster und schlichter Charakter vorherrscht, entwickelt die Oberkirche die leichteste und reichste Anmuth. Sie ist einschiffig und unter dem Schlussstein 60 Fuss hoch, also etwa doppelt so hoch als breit. Die Wände sind leichter gehalten, als in irgend einem früheren Gebäude, sie bestehen ausschliesslich aus den Bündelpfeilern von nur vier Fuss Breite, die, aus schlanken Säulchen zusammengesetzt, 42 Fuss hoch aufsteigen, und zwischen denen über einer blinden Arcatur von etwa 10 Fuss Höhe die gewaltigen, mit dem reichsten Maasswerk geschmückten Fenster (13 Fuss Breite bei fast 45 Fuss Höhe) den

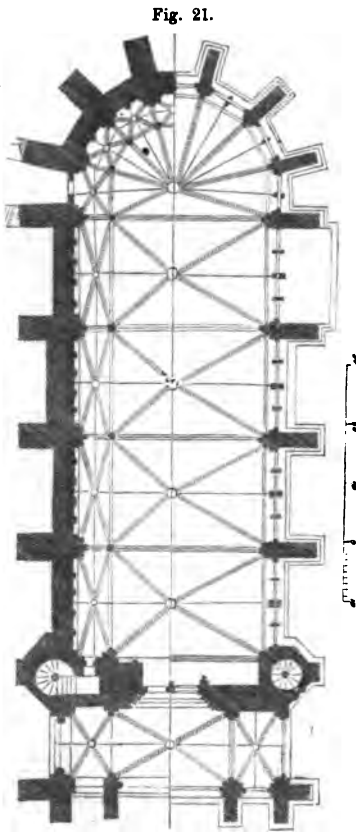
Fig. 20.



Sainte Chapelle zu Paris.

ganzen Raum einnehmen. Hier ist also der Gedanke, das Gebäude nur aus dem Gerüst schlanker, senkrechter Stützen zu bilden, im vollsten Maasse und in edelster und einfachster Weise ausgeführt. Vielleicht würde man das Ganze schon zu luftig, das Verhältniss der schlanken Wandpfeiler zu den breiten Glaswänden der Fenster schon übertrieben finden, wenn dieser Mangel nicht durch die geschickte und zweckmässige Anwendung der Farbe gehoben würde. Das Licht der Fenster ist durch den dunkeln Glanz ihrer Glasgemälde gemildert, der Stein durch eine vollständige und geregelte Bemalung der einzelnen Säulchen, Kehlen und Gewölbkappen, und durch Vergoldung der Kapitäle und der Rippen erhellt und belebt, das Element der Farbe verbindet also die durchsichtigen und die undurchsichtigen Theile zu einem harmonischen Ganzen, und giebt doch wieder jedem Theile sein eigenthümliches Recht, indem sie die architektonische Gliederung nicht durch gleichmässige Färbung verhüllt, sondern durch die Verschiedenheit der Töne und Muster zu höherer Geltung bringt, und die Fenster durch die Bedeutsamkeit der darauf dargestellten heiligen Geschichten und durch den helleren Glanz ihrer Farben als die architektonisch bedeutungslosen, aber beleuchtenden Theile darstellt. Auch die Plastik ist nicht ausser Anwendung geblieben. Apostelgestalten, bemalt und mit Glassflüssen wie mit Edelsteinen verziert, stehen auf Consolen an den Pfeilern, und die Arcatur, welche den Fuss der Wand unter den Fenstern bekleidet, vielleicht die schönste und reichste, die jemals ausgeführt wurde, ist in ihren Zwickeln und im Gesimse mit vollen, vortrefflich gearbeiteten Blumenkränzen geschmückt, aus denen Engelsgestalten hervorsehen. So ist keine Stelle des Inneren ohne Belebung und anmuthigen Schmuck geblieben, das Ganze ist wie ein Juwel, an dem jeder Punkt in eigenthümlichem Glanze leuchtet. Ebenso ist das Aeussere möglichst reich ausgestattet, die Strebepfeiler strecken ihre Spitzsäulen, die Fenster, vielleicht zum ersten Male, Spitzgiebel in die Luft, und eine Treppe, welche vom Boden auf zu

Fig. 21.



Sainte-Chapelle zu Paris.

einer Vorhalle und in das Innere der Oberkirche führt, dient dem Ganzen zur Zierde[1]).

Der Bau der Kapelle wurde im Jahre 1243 beschlossen und war im Jahre 1248 schon im Wesentlichen, im Jahre 1251 völlig vollendet. Man hatte also nur einen Zeitraum von fünf bis acht Jahren dazu gebraucht, was bei der sorgfältigen Ausführung aller Theile einen Beweis für die hohe Ausbildung dieser Schule gewährt. Wie es scheint, war Peter von Montereau gerade in solchen schlanken und zierlichen Gebäuden besonders ausgezeichnet, wenigstens hatten zwei Bauwerke, welche er theils vor, theils nach jener Schlosskapelle ausführte, einen ähnlichen Charakter. Beide zu der Abtei St. Germain-des-Prés (damals bei, jetzt in Paris) gehörig, sind leider im Jahre 1794, in Folge der Einziehung dieses reichen Stiftes, abgebrochen. Das eine war das Refectorium, das er in den Jahren 1239 bis 1244 gebaut hatte, ein einschiffiger Saal, 115 Fuss lang, 30 Fuss breit, 48 Fuss unter den Schlusssteinen hoch, mit reich gegliederten Wandsäulen, zwischen denen wiederum gewaltige Fenster von der ganzen Breite des Raumes sich öffneten. Die Aufgabe, die ganze Tragekraft in die Strebepfeiler zu legen und im Inneren nur leichte Anmuth zu zeigen, war in so kühner und geschmackvoller Weise gelöst, dass selbst die späteren Schriftsteller nur mit Bewunderung davon sprechen. Kann man dies Gebäude als eine Vorarbeit zu jener Schlosskapelle betrachten, so wird das andere als eine wirkliche Nachahmung derselben, jedoch ohne Krypta und in etwas veränderten, minder kostspieligen Formen geschildert. Es war ebenfalls eine der heiligen Jungfrau gewidmete Kapelle, nur in den Verhältnissen von der des Schlosses abweichend, indem sie 100 Fuss lang, aber nur 29 Fuss breit und 47 Fuss hoch war[2]). Auch in weiterer Entfernung von Paris können

---

[1]) Publ. in J. Gailhabaud l'architecture du 5me. au 17me. siècle. etc. I. Paris 1858; u. IV. — Dann in dem selbständigen Werk: La Sainte-Chapelle de Paris après les restaurations commencées par M. Duban, architecte, terminées par M. Lassus, architecte. Ouvrage executé sous la direction de M. V. Callit, architecte. Texte historique par M. de Guilhermy. Paris. 1857. Chromolithographie in dem Werke von P. Lacroix, Les arts au Moyen-Age et à l'époque de la Renaissance. Paris 1869. — Vgl. den Artikel Chapelle bei Viollet-le-Duc, II, p. 423 ff., mit Grundrissen und Durchschnitt, die Arcatur Bd. I, p. 94. Ein Dachreiter ward erst unter Carl VII. aufgesetzt und scheint nicht ursprünglich zu sein. Er wurde bei der letzten Restauration erneuert. Das Archiv (trésor des chartes), eine ähnliche kleinere Anlage, die sich nördlich neben dem Chor befand und mit der Kapelle in Verbindung gesetzt war, existirt nicht mehr.

[2]) Vgl. Dom Bouillart, Hist. de l'abbaye de St. Germain, pag. 123 und 126, wo auch Ansichten beider Gebäude, allerdings in ungenügender Weise, gegeben sind. Die Kapelle wurde 1244 begonnen, 1255 geweihet. Näheres über ihre Eigenthümlichkeiten nach Zeichnungen, die Alex. Lenoir vor dem Abbruche genommen, bei Viollet-le-Duc Dict. II. 435.

wir den Einfluss erkennen, den der glänzende Bau des Peter von Montereau ausübte. Als eine wirkliche Nachahmung der Sainte Chapelle von Paris ist die überaus schöne der Abteikirche von St. Germer in der Picardie angebaute Frauenkapelle[1]) zu betrachten, ein reicher Bau aus dem Ende des 13. Jahrhunderts, mit edel gegliedertem Maasswerk, prachtvollem Radfenster und schöner Glasmalerei, und mit der Apsis der Kirche, hinter der sie liegt, durch eine anmuthige Gallerie in Verbindung gesetzt. Auch der Chor der herrlichen Abteikirche von St. Martin-aux-bois unfern Noyon, ohne Umgang in einfacher Polygongestalt, wird im Maasswerk seiner Fenster und in seinen schlanken Verhältnissen als der Sainte-Chapelle von Paris sehr ähnlich geschildert[2]).

Aehnliche Anlagen entstanden aber auch unabhängig von dem Werke des Peter von Montereau. So die Kapelle des erzbischöflichen Palastes zu Rheims, welche wie die Sainte-Chapelle einschiffig mit fünfseitigem Chorschlusse ist und aus zwei Stockwerken besteht. Der untere Raum, kryptenartig, mit dicken Mauern, Rundbogenfenstern, aber spitzbogiger Wölbung, soll schon 1196 vollendet sein, während die obere Halle in schlanken Verhältnissen und im entwickelten Style des 13. Jahrhunderts erbaut ist[3]). Sie ist durch hohe Spitzbogenfenster beleuchtet und unterscheidet sich von jener Pariser Kapelle besonders dadurch, dass nach einer in der Champagne öfter vorkommenden Constructionsweise die Strebepfeiler stets in das Innere vorspringen und dort die Wandpfeiler und einen durch eine Arcatur verzierten Umgang unter den Fenstern bilden. Obgleich viel einfacher als jener königliche Bau, dabei durch spätere Beschädigungen entstellt, ist diese Kapelle durch ihre reine Form und ihre edlen Verhältnisse ein vorzügliches Beispiel des reifen, aber noch frühen gothischen Styls und verdient selbst in unmittelbarer Nähe der mächtigen Kathedrale von Rheims Beachtung.

Selbst die Kapelle des königlichen Schlosses zu Saint-Germain-en-Laye, unfern Paris, weicht von dem Bau des Peter von Montereau bedeutend ab, obgleich sie ungefähr derselben Zeit angehört. Auch sie ist einschiffig

---

[1]) Abbildungen in der Voyage dans l'ancienne France, Picardie. — Publicirt in den Archives de la comm. des monuments historiques.

[2]) Vgl. Bull. monum. IX, p. 43. Das Alter ist unbekannt und wird gegen das Ende unserer Epoche fallen.

[3]) Abbildungen in den Annale archéologiques, Vol. XIII, p. 314, 233, 289; XIV, p. 25 u. 124, XV. p. 232. Nach Didron's daselbst ausgesprochener, auf urkundliche Nachrichten gestützter Annahme soll die Krypta in dem eben mitgetheilten Jahre, die Kapelle 1260 vollendet worden sein. Den Formen entspricht die Bauzeit um 1230 besser, welche Viollet-le-Duc annimmt (II p. 439 f., wo auch Grundrisse und Durchschnitt). — Publicationen bei J. Gailhabaud l'architecture du 5me. au 17me. siècle. I. Paris. 1858.

mit fünfseitigem Schlusse, jedoch ohne Unterbau, und zeichnet sich durch eine sehr eigenthümliche Bildung der Fenster aus. Auch hier nämlich hatte man nach jener vorzugsweise in der Champagne beliebten Bauweise die Strebepfeiler weit in das Innere hineingebaut und dadurch die Möglichkeit erlangt, die Fenster unabhängig vom Gewölbe und von den Schildbögen desselben zu gestalten. Während nämlich die Gewölbdienste ganz vorn an den einspringenden Strebepfeilern angebracht, die Fenster aber erst weiter nach aussen eingefügt sind, war es möglich, den ganzen zwischen den Strebepfeilern und dem Dachgesimse bestehenden viereckigen Raum durch ein reichgegliedertes Fenster zu füllen, dessen Maasswerk freilich nach gewohnter Weise in spitzbogigen Arcaden aufsteigt, aber vermittelst einiger in die oberen Ecken gelegter Pässe sich vollkommen der viereckigen Oeffnung anfügt [1]).

Endlich ist hier noch das Refectorium des ehemaligen Priorats von St. Martin-des-Champs zu Paris, jetzt dem Conservatoire des arts et métiers als Bibliothek dienend, zu erwähnen. Die gewöhnliche Annahme, welche den Bau dem Peter von Montereau zuschreibt, ist nicht erweislich; die Formen deuten eher auf eine etwas frühere Zeit [2]). Wohl aber ist das Ganze von einer kühnen Leichtigkeit und Eleganz, welche seines Namens würdig wäre. Es ist ein Saal von ziemlich bedeutender Länge und Höhe bei mässiger Breite, der durch sieben überaus schlanke, in verhältnissmässig weiter Entfernung stehende Säulen in zwei Schiffe getheilt ist, welche mit den ihnen entsprechenden auf Kragsteinen ruhenden Halbsäulen der Aussenwände die Rippen der Gewölbe tragen. Zwei Spitzbogenfenster auf jedem Joche mit einem darüber angebrachten Radfenster geben eine sehr genügende Beleuchtung. Der Zweck möglichster Raumersparniss entschuldigt die fast übermässige Schlankheit jener Säulen, und die vortreffliche Ausführung des Blattwerks an den Kapitälen und aller sonstigen Details macht den Eindruck seltener Zierlichkeit und Behaglichkeit.

Peter von Montereau starb 1266, seine Bestattung im Chore eben jener Marienkapelle in der Abtei St. Germain, die er kurz vorher vollendet hatte und die Grabschrift, welche man ihm gab, zeigen das Ansehen, in welchem er stand [3]). Noch zahlreicher waren die Bauten seines berühmten Zeitgenossen Eudes de Montreuil; man kannte im siebenzehnten Jahrhundert in Paris und der Umgegend noch acht oder neun Kirchen, die von ihm her-

---

[1]) Vgl. die Schilderung nebst einigen Abbildungen bei Viollet-le-Duc a. a. O. II. 430 ff.

[2]) Viollet-le-Duc, VIII. p. 10. Abbildungen bei Alb. Lenoir, Arch. monastique, II. p. 334 ff. und Guilhermy, Itinéraire Archéologique de Paris, p. 243.

[3]) Flos plenus morum vivens doctor latomorum, Musterolo natus, jacet hic Petrus tumulatus. Bouillart a. a. O. p. 133.

stammten[1]), und dieselbe Leichtigkeit des Styles zeigten, die man an der heiligen Kapelle bewunderte, welche aber sämmtlich untergegangen sind; unter ihnen auch die schon im sechzehnten Jahrhundert abgebrannte Franciscanerkirche zu Paris, in welcher sich der Grabstein des im Jahre 1289 verstorbenen Künstlers befand.

Auch ausser den Werken dieser genannten Baumeister war Paris und seine Umgegend durch die Freigebigkeit Ludwigs des Heiligen und durch den Wohlstand, der sich in der schon damals so reichen und mächtigen Stadt sammelte, der Schauplatz der regsten Bauthätigkeit; die Geschichte der meisten damals bestehenden Klöster und Kirchen der Hauptstadt ergiebt neue Bauanlagen aus dieser Zeit[2]). Die Bauhütte von Notre-Dame war ohne Zweifel schon jetzt der Sammelplatz strebender Kunstgenossen; die jüngeren Meister, die in ihr herangebildet waren, werden nicht unterlassen haben, die anderen grossen Bauten des Landes zu besuchen und ihre Fortschritte sich anzueignen, und wandernde Gesellen aus entfernten Gegenden besuchten ohne Zweifel diese Stelle, wo so viel zu lernen und zu gewinnen war.

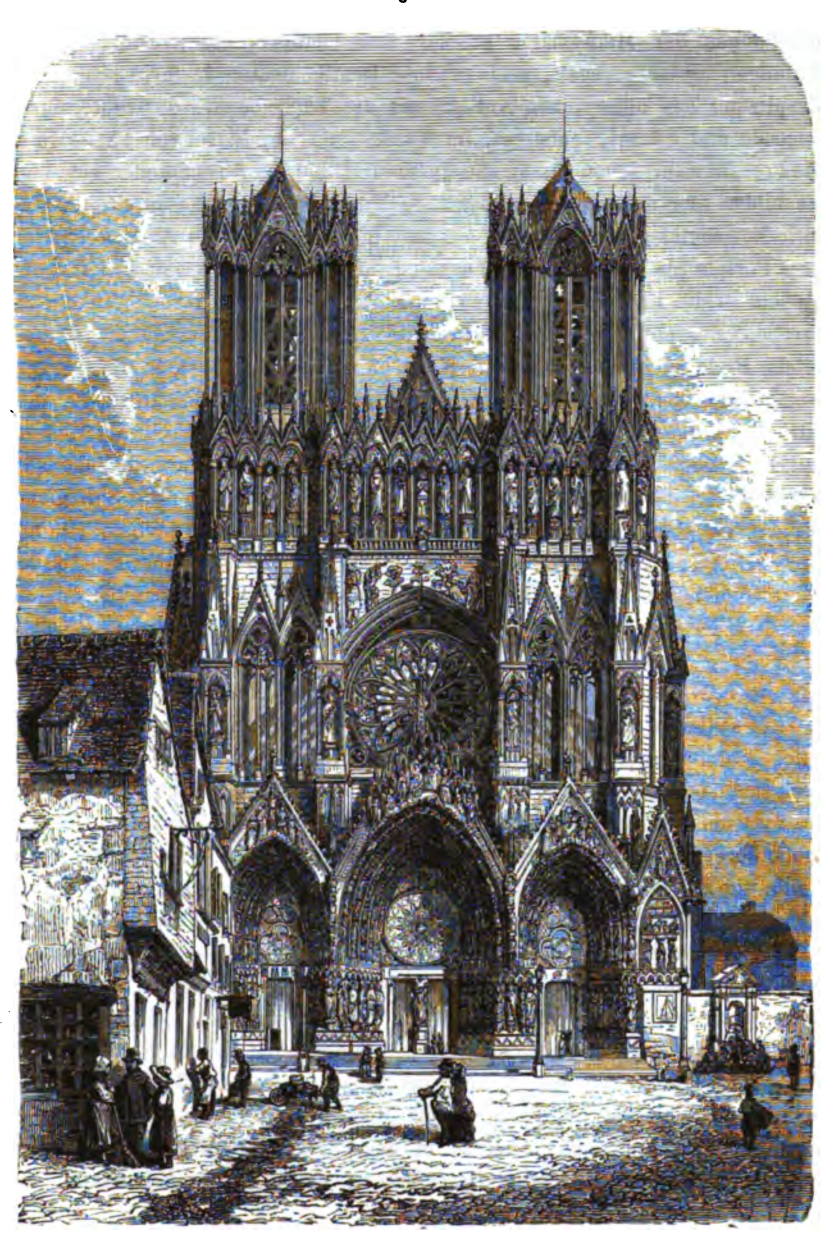
Allein noch war Frankreich weit entfernt von jener späteren Centralisation, welche die Provinzen zu Gunsten der Hauptstadt entnervte. Noch waren auch die Bauhütten von Laon und Noyon, von Chartres, von Rheims und Amiens und so vielen kleineren Kirchen thätig. Und auch von ihnen gingen Neuerungen aus, welche der weiteren Entwickelung des Styles zu Statten kamen. An den grossen Domen war man gegen das Ende der Epoche überall mit dem Inneren und dem Gerüste des Gebäudes fertig und beschäftigte sich mit der Ausschmückung des Aeusseren, der Strebepfeiler, Bögen, Fialen, mit der Anbringung des Bildwerks und endlich mit der Vollendung der Façade. Auch hier können wir beobachten, wie die Meister, auf den Schultern ihrer Vorgänger stehend, nicht nach völlig neuen, abweichenden Ideen, sondern nach feinerer und edlerer Ausbildung des bereits Gegebenen trachteten. Die Gedanken, welche die Façade von N. D. von Paris schon im ersten Viertel des Jahrhunderts angedeutet hatte, lagen auch den Zeichnungen der späteren Meister zum Grunde; drei mächtig vertiefte, reich ausgestattete und möglichst nahe an einander gerückte Portale, die Verdeckung der Strebepfeiler an den unteren Theilen, ihr Hervortreten und Abnehmen an den oberen, die Ausschmückung der höheren Mauerfläche durch Arcadenreihen und endlich das Rosenfenster, dies ist das Thema, dessen Ausführung allen diesen Meistern vorlag. Aber während in Paris das Ganze noch schwer

---

[1]) Felibien, Recueil historique de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes, Paris 1687, pag. 210.

[2]) Viele Beispiele bei Millin a. a. O., namentlich Ausführlicheres über die schöne Kirche der Abtei Royaumont daselbst II., Nro. XI.

Fig. 22.



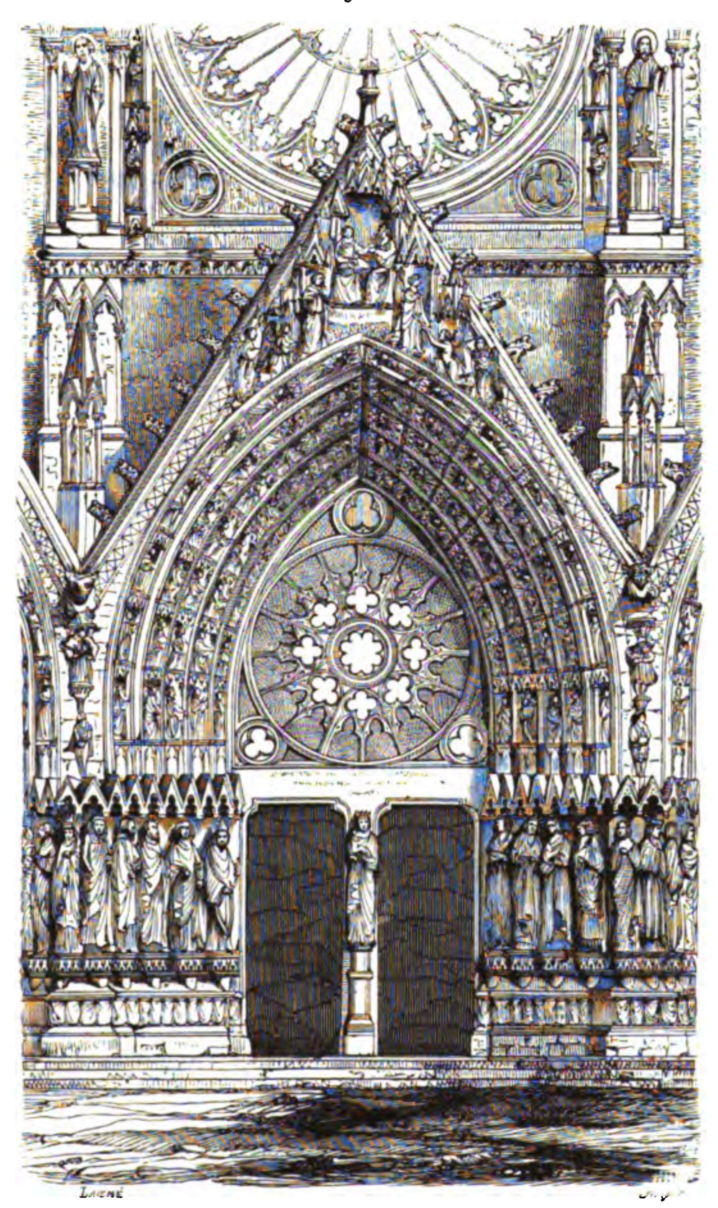
Kathedrale von Rheims.

und massenhaft, in viereckigen, kaum verminderten Abtheilungen aufsteigt, werden in Amiens und in Rheims die Details leichter und freier, die Durchbrechungen der Mauermasse grösser und häufiger, die pyramidalen Abstufungen besser geregelt, und zahllose Details deuten in ihrer schnelleren Zuspitzung den allgemeinen Aufschwung des Thurmbaues, der hinter ihnen langsam und mächtig aufsteigt, im Voraus an. In N. D. von Paris treten die Portale zwar schon bis an die äusserste Linie der Strebepfeiler vor, aber sie bilden hier eine zusammenhängende Mauerfläche, welche durch eine Gallerie horizontal geschlossen ist. Schon in Laon, dann in Amiens sind die drei Portale als selbstständige Vorhallen behandelt, welche mit freien Spitzgiebeln in die Luft ragen und zwischen denen sofort in ihren Winkeln die Strebepfeiler aufsteigen, um bald auf durchbrochenen Tabernakeln die erste reiche Fiale zu bilden. Die Gallerie ist höher hinaufgerückt, in den zurückweichenden Theil der Thurmmauer verlegt, oft verdoppelt; die Rose, die dort allzu nahe über dem Portale steht und fast darauf lastet, schwebt hier in luftiger Höhe. Aber erst der Meister von Rheims[1]) erreichte die schönsten Verhältnisse, deren der französische Façadenbau fähig war. Die Spitzgiebel der Portale sind in Amiens noch schwer und einfach, hier steigen sie mit Bildwerk reich geschmückt empor. Dort stehen unmittelbar über den Spitzen jener Giebel zwei Arcadenreihen, welche zwischen dem Geschoss der Portale und dem der Rose, also zwischen zwei grösseren mitten inne liegend, gedrückt erscheinen. Hier erhebt sich unmittelbar über und hinter den Spitzgiebeln eine hohe, vielfach durchbrochene Abtheilung, in den Seitenschiffen durch je zwei schlanke Spitzbogenfenster, im Mittelschiffe durch ein Rosenfenster belebt, so dass nur die Strebepfeiler als feste Massen stehen bleiben, und auch das Thurmgeschoss, wie das Oberschiff der Kirche, völlig durchbrochen ist. Darüber endlich eine Arcadenreihe mit Statuen, nun aber auch in weit schlankeren Verhältnissen und nicht horizontal, sondern wieder durch eine Reihe von Spitzgiebeln bekrönt, über welcher endlich die beiden freilich unvollendeten Thürme aufsteigen. Während dort vier zum Theil kleinere Geschosse, bilden hier nur drei von abnehmender Höhe und schlanken Verhältnissen nach einem leicht erkennbaren Gesetze die ganze Façade. Allerdings fehlt es auch hier nicht an Missgriffen. Das Streben nach Leichtigkeit und vielleicht nach stärkerer Beleuchtung des Schiffes hat den Meister verleitet, das hohe, gewöhnlich mit Reliefs geschmückte Bogenfeld der drei westlichen Portale in ein mit rosenartigem Maasswerk gefülltes Fenster zu verwandeln, eine Anordnung, welche in der Champagne öfter Wiederholung gefunden hat, aber doch ganz verwerflich ist, da sie die Einheit des Portals

---

[1]) Vgl. Gailhabaud, l'Architecture etc. Bd. I. In Amiens scheint man die Façade eher als den Chor, in Rheims umgekehrt diesen früher vollendet zu haben.

Fig. 23.



Kathedrale zu Rheims.

bricht, den umrahmenden Bögen mit den darin angebrachten Statuetten ihre Bestimmung und ihre Rechtfertigung entzieht, und endlich das unangenehme Gefühl einer ganz zweckwidrigen, weil an dunkelster Stelle angebrachten Fensteranlage giebt [1]). Auch kann man mit Recht das Ueberwuchern der allerdings unvergleichlich ausgeführten Sculpturen im Vergleich mit den schwächer betonten umrahmenden Theilen rügen [2]). Aber dennoch ist die Schönheit der Verhältnisse überwiegend; Frankreich besitzt manchen reichen Façadenbau, aber keinen, der diesem an die Seite zu setzen wäre, England bleibt durchweg weit dahinter zurück, Deutschland kann nur in dem Werke Erwins von Steinbach mit den Meistern von Rheims wetteifern, und auch da bleibt es, wenn man von dem späteren Thurme absieht, dahingestellt, ob die vielleicht allzu zarte Ausführung des Strassburger Münsters vor der kräftigen des französischen Domes den Vorzug verdient oder ihr nachsteht. Die Façade des Kölner Doms können wir, schon weil sie nicht ausgeführt ist, nicht in Rechnung bringen; allein es ist auch zweifelhaft, ob sie mit ihrer zwar überaus mächtigen und consequenten, aber doch abstracten Durchführung des Spitzbogens der frischen Kraft der Façade von Rheims vorzuziehen sein würde.

In Beziehung auf den Thurmbau der Façade folgt die Kathedrale von Rheims noch dem Systeme, das namentlich an der von Laon in Anwendung gekommen war; aus der mit einer Gallerie abschliessenden Façadenmauer wachsen die beiden Thürme mit einem achteckigen Mauerkörper hervor, neben welchem luftige Tabernakel noch das Ausklingen der rechtwinkeligen Ecken des Unterbaues aussprechen. Nur dass die Strenge des früheren Styls nun durch flüssigere und leichtere Formen ersetzt ist. Uebrigens kennen wir den Plan des Meisters nur unvollkommen, da seit einem Brande im 15. Jahrhundert nur der unterste Theil beider Thürme besteht und durch bedeutungslose Dächer geschlossen ist.

Rheims besass übrigens früher eines der schönsten Beispiele eines durchgeführten Façaden- und Thurmbaues. Es war dies die Klosterkirche Saint Nicaise, ein Bau von kleineren Dimensionen, der aber wegen der Schönheit und leichten Anmuth der Verhältnisse selbst in den Zeiten, wo man die gothische Baukunst wenig verstand, gepriesen wurde. Sie ist in der Revolution abgebrochen, aber es sind genügende Abbildungen erhalten [3]).

---

[1]) Auch Viollet-le-Duc. IX. 337, erklärt sich dagegen.

[2]) Viollet-le-Duc (II, S. 322), obwohl er die Façade von Rheims bewundert, kritisirt sie dennoch wegen der Art, in welcher der Unterbau der Strebepfeiler verdeckt ist und weil neben dem Reichthum an Bildwerk und Schmuck die ruhigen, blos umrahmenden Theile fehlen.

[3]) Die unsrige, aus Viollet-le-Duc entnommen, ist nach einem Kupferstich von 1625 hergestellt, der im Gegensatz zu der Gewohnheit der Zeit, das Gebäude mit

Der Baumeister, Hugo li Bergier, erscheint als eines der bedeutendsten Künstlertalente dieser Zeit. Der Neubau dieser Kirche begann unter seiner Leitung im Jahr 1229, und zwar mit vorläufiger Beibehaltung des alten Chors, um den Gottesdienst nicht zu unterbrechen. Mit den westlichen Partien wurde der Anfang gemacht. Bei dem Tode des Meisters im Jahre 1263 [1]) war der grösste Theil des Schiffs nebst der Façade vollendet. Sein Nachfolger wurde Robert von Coucy, der damalige Meister des Dombaues, welcher 1297 den Chor vollendete, bei seinem im Jahre 1311 [2]) erfolgten Tode aber noch die Kreuzschiffe unvollendet hinterliess. In der Gestaltung des Schiffes und seiner Pfeiler schloss sich Meister Hugo dem Style des Doms an, gab aber seinem Bau durch die Anbringung grosser viertheiliger Fenster schon die möglichst geringe Mauermasse. Besonders ist die Façade überaus reizend, ohne grossen bildnerischen Schmuck aber von unübertroffener Klarheit der Gliederung und schönster Verbindung von kräftigen Massen und Durchbrechungen. Die Art, wie die Vorhalle vor dem Hauptportal — leicht und zierlich wie eine Festdecoration — gestaltet und durch fortlaufende Bogenstellungen mit den Nebenportalen verbunden ist, zeichnet sich durch Geist und Originalität aus (Fig. 24). Es folgt darauf eine reiche Rose und über derselben ein edelverzierter Giebel nebst einer durchbrochenen Gallerie, die aber nicht vor, sondern hinter jenem sich hinzieht und so mit dem unteren Geschosse an beiden Thürmen, welche sie verbindet, verschmilzt. Es sind im Wesentlichen dieselben Motive, wie an der Kathedrale, zwar schlichter, aber vollständiger durchgeführt. Auch stehen die Thürme von Saint Nicaise in noch glücklicherem Verhältnisse zu den übrigen Theilen der Façade; obwohl sie mit derselben zu einem Ganzen verbunden sind, erkennt man doch schon von unten auf die Kraftentwickelung, die sich oben zum Thurme zuspitzen muss. Der Gedanke des gothischen Thurmbaues ist also hier mit seltener Klarheit und Anmuth ausgesprochen.

Wie weit der kühne und strebende Geist, der damals die Architekten ergriffen hatte, in kurzer Zeit führen konnte, beweist eine andere kleine

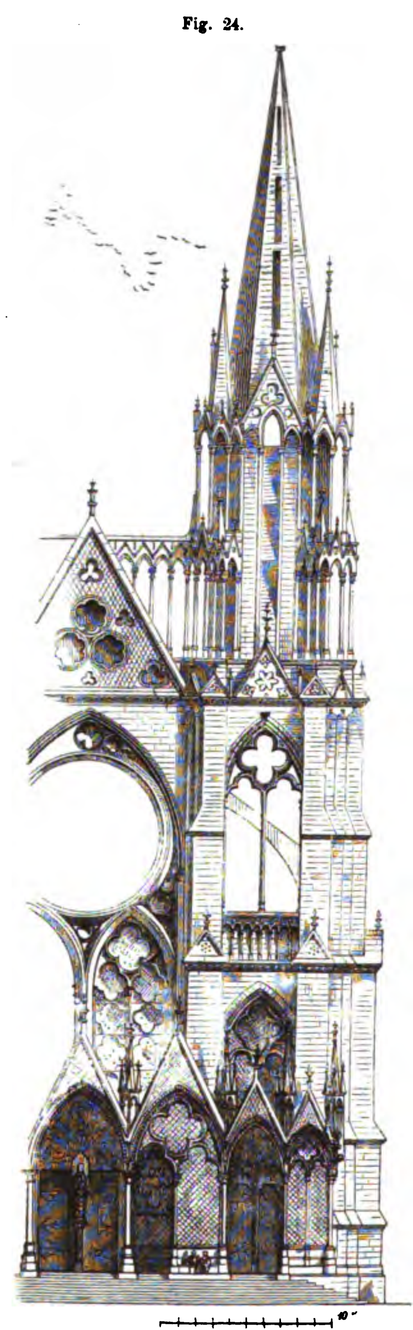
---

Verständniss und höchster Sorgfalt wiedergiebt; sie zeigt die Hälfte der vollkommen symmetrischen Façade. Ferner Abbildungen in Lenoir, l'arch. monast, in du Somérard l'Art au moyen-âge und in dem Werke Voyage dans l'anc. France. Champagne. Livr. 13.

[1]) Seine Grabschrift, welche den Anfangstag des Kirchenbaues und das Todesjahr angiebt, schon französisch lautend, ward bei Abbruch der Kirche in den Dom versetzt (Jolimont in Chapuy's Cath. franç, Rheims p. 19). — Vgl. Didron in den Annales archéol. I. p. 62 u. 117, wo auch eine Abbildung des Denkmals gegeben ist. Der Name (HUES. LIBERGIER) heisst wohl nicht Libergier, sondern li Bergier, der Schäfer, als aus väterlicher Beschäftigung entnommener Beiname.

[2]) Wie dies sein früher im Kloster St. Denis in Rheims bewahrter Grabstein ergiebt, der ihn als Meister von N. D. und Saint-Nicaise bezeichnet. — Whittington a. a. O. p. 129.

Fig. 24.



Saint-Nicaise in Rheims.

aber höchst merkwürdige Kirche, ebenfalls wie St. Nicaise der Champagne angehörig, nämlich St. Urbain in Troyes. Urban IV., von hier gebürtig, der Sohn eines armen Schusters, beschloss, nachdem er im Jahre 1261 den päpstlichen Stuhl bestiegen hatte, an der Stelle des väterlichen Hauses eine Stiftskirche zu gründen, deren Bau er sogleich begann und mit Geldmitteln und Privilegien reichlich versah. Er starb zwar schon 1264 und alle jene Privilegien erweckten der neuen Stiftung zahlreiche Feinde, welche sogar das rasch geförderte Gebäude mit Waffengewalt angriffen und plünderten. Aber der Nepote Urban's, der Cardinal Ancherus, nahm sich der Sache eifrig an und wusste bei Clemens IV., dem Nachfolger Urban's, Hülfe und stets neue Indulgentien zu erwirken, welche einen im Ganzen ununterbrochenen und raschen Fortgang des Baues ermöglichten. Bis zum Jahre 1269 war, wie es scheint, der Chor im Wesentlichen vollendet, aber nach dem Tode des Cardinals (1286) erlahmte der Betrieb und wurde bald darauf ganz aufgegeben. Das Langhaus ist nur bis zur Höhe der Seitenschiffe hinaufgeführt und durch ein hölzernes Gewölbe geschlossen, die Façade ist unvollendet, der beabsichtigte Thurm auf der Vierung unter-

blieben. In diesem Zustande erhielt die Kirche im Jahre 1389 die Weihe [1]. Die Aufgabe war in doppelter Beziehung eine schwierige; einmal weil es galt im ziemlich beschränkten Raume (die Gesammtlänge ist 165 Fuss) etwas Grossartiges, ein des Oberhauptes der Christenheit würdiges Denkmal zu schaffen, dann aber durch das Material, weil die nähere Umgebung von Troyes nur schlechten Bruchstein bot, und der einzige, bei damaligen Transportmitteln erreichbare gute Kalkstein in langen und breiten, aber dünnen Platten bricht, die sich wohl zu zierlichen Durchbrechungen, aber nicht zu vollen Formen eigneten. Der Architekt, wie die Urkunden ergeben ein sonst unbekannter Bürger von Troyes, Johannes Anglicus [2], war aber ein Mann, der auf der Höhe seiner Kunst stand, und diesen Schwierigkeiten zu begegnen wusste. Der Grundriss ist höchst einfach; ein dreischiffiges Langhaus in den damals gewöhnlichen Verhältnissen des Pfeilerabstandes und der Seitenschiffe zur Mittelschiffbreite, aber von nur drei Jochen, das Kreuzschiff nicht über die Flucht der Seitenschiffe hinaustretend, der Chor ohne Umgang, in fünf Seiten des Achtecks geschlossen und von zwei ähnlichen Nischen der Seitenschiffe flankirt. Indem der Meister hierdurch den Vortheil erlangte, dass die hergebrachten Abtheilungen freilich in mässiger Zahl, aber in ansehnlichen Verhältnissen erschienen; kam es dann weiter darauf an, ihnen durch ihre Ausstattung den Charakter des Reichen und Bedeutenden zu geben. Er erreichte dies hauptsächlich dadurch, dass er die Beleuchtung möglichst steigerte und durch eine ungewöhnliche Fülle von Maasswerk belebte. Die Wände des Chors sind in dieser Weise mit Ausschluss des soliden, etwa 10 Fuss hohen Mauersockels ganz durchsichtig gebildet. Zwischen diesem Sockel und den grossen, dreitheiligen Oberlichtern ist nämlich ein der Mauerdicke entsprechender überwölbter Laufgang angebracht, der sich nach innen

---

[1] Eine genaue Geschichte der interessanten Kirche existirt nicht, obgleich in den „Archives historiques du Dép. de l'Aube" noch zahlreiche Urkunden vorhanden sind. Auszüge aus denselben bei Inkersley in dem oben Bd. IV. S. 487 citirten Werke, zu welchen Adler in der deutschen Bauzeitung, Jahrg. IV. (1870), S. 417, wie es scheint nach eignen archivalischen Studien, einige Zusätze giebt. Zahlreiche, aber freilich vereinzelte Abbildungen und technische Bemerkungen verdanken wir Viollet-le-Duc. Vgl. Dict. IV. 182—192 (Grundriss und Details), V. 396 (Fensterbildung der Seitenschiffe), VI. 330 (Oberlichter des Chors), VII. p. 171 (Pfeilerbildung), VII. 427, 453 (Bildung der westlichen Portale), VII. 301, IX. 237 ff., I. p. 80 (Anlage der Vorhallen an den Kreuzschiffen). II. 83. Balustrade.

[2] Nach den bei Inkersley a. a. O. abgedruckten Urkunden war er im Jahre 1267 abgesetzt (Johannes Anglicus civis Trecensis — quondam magister Fabrice ipsius ecclesiae sancti Urbani) und sollte zur Rechnungslegung über die erhobenen Gelder angehalten werden. Wie Adler (a. a. O. S. 417, Note 155) ohne Zweifel auf Grund der eingesehenen Urkunden versichert, war dies indessen nur die vorübergehende Einwirkung einer Intrigue und er trat später wieder in sein Amt ein

zu mit einer triforienartigen Arcatur öffnet, nach aussen aber durch ein grosses rechtwinkeliges, aus drei mit Spitzgiebeln bekrönten Bögen bestehendes Fenster bildet. Da hier das äussere und innere Maasswerk verschiedene Zeichnung haben, da dann ferner das Oberlicht nicht wie diese Triforienwand am äussern, sondern am inneren Rande der Mauer steht, und äusserlich durch einen zwischen den Strebepfeilern aufsteigenden spitzbogigen Rahmen bekleidet ist, der dann als Spitzgiebel in die Balustrade des Daches hineinwächst, so giebt das Ganze sowohl äusserlich wie innerlich ein durch den Wechsel beleuchteter und beschatteter Stellen sehr reiches und pikantes Bild. In ähnlicher Weise ist auch in den Seitenschiffen des wie erwähnt unvollendeten Langhauses den Fenstern die möglichst grösste Ausdehnung und eine reiche Maasswerkbildung verschafft, und überall sehen wir den Meister mit grossem Geschick aber auch mit einer rücksichtslosen Consequenz die Vortheile erschöpfen, welche ihm die genauere Kenntniss der constructiven Gesetze des Styls verschaffte. Auf allen Punkten sehen wir ihn da über seine Zeitgenossen hinausgehen. Der Meister, welcher unter Ludwig IX. die Abteikirche von St. Denis herstellte, hatte dem Pfeiler eine Gestalt gegeben, welche ohne den Gedanken einer selbstständigen Stütze auszuschliessen, seine Gliederung mit der des darauf ruhenden Gewölbes in Uebereinstimmung brachte. Unser Meister fasste diese letzte Rücksicht ausschliesslich ins Auge, und suchte dem Pfeiler genau die Gestalt und Ausdehnung zu geben, welche den von ihm aufzunehmenden Gewölbtheilen entsprach. Die Dienste treten daher vereinzelt hervor, und die Seiten der zu Grunde liegenden rautenförmigen Gestalt bilden eine weiche concave Linie. Von einem das Ganze umfassenden Kapitäle ist schon bei den Pfeilern des Chors, die jedenfalls der ersten Bauzeit angehören, abgesehen; sie haben nur an den drei Diensten der Seitenschiffe kleine Blattkapitäle. Bei den Pfeilern des Langhauses, die freilich schon im 14. Jahrhundert entstanden sein werden, sind auch diese fortgeblieben. Noch auffallender zeigt sich die Richtung dieses talentvollen Meisters an anderer Stelle. Ausser den drei Portalen der Westseite, von denen das mittlere plastisch geschmückt ist, befinden sich auf den beiden Façaden der Kreuzschiffe Eingänge, jeder aus zwei, durch einen breiten Mauerpfeiler getrennten, und von einem spitzbogigen Maasswerkfenster bedeckten Thüren bestehend. Offenbar um ihnen grössere Würde zu geben, ist nun vor jedem dieser Portale eine kleine, baldachinartige Vorhalle angebracht, welche (den beiden Thüren entsprechend) aus zwei aneinanderstossenden, auf drei Pfeilern ruhenden Kreuzgewölben besteht. Statt nun aber diesen Stützen die dazu nöthige (an sich keineswegs bedeutende, aber in dem vorhandenen Materiale vielleicht schwer zu erlangende) Stärke zu geben, sind sie unglaublich schlanke steinerne Stangen ohne Kapitäl, die an sich nicht haltbar sein oder doch Besorgnisse erregen würden. Dafür

ist dann aber in der Entfernung einiger Schritte von jeder dieser Stützen ein freistehender, ziemlich starker Strebepfeiler gewöhnlicher Form errichtet, welcher bloss den Zweck hat durch einen von ihm ausgehenden Strebebogen jenem zeltartigen Bau Haltung zu geben. Hier ist es dann sehr augenscheinlich, dass unser Meister die Grenzen der Schönheit überschritten und sich dem gefährlichen Spiel mit technischen Kunststücken und überraschenden Effecten zu sehr hingegeben hat. Aber auch jene anderen oben erwähnten Neuerungen, die einseitige Consequenz bei der Pfeilerbildung, die Vermehrung der Maasswerkformen und Anderes sind bedenkliche Erscheinungen und zeigen wie leicht der gothische Styl vermöge seines festen nnd durchgreifenden constructiven Princips die eigentlichen Ziele der Kunst aus dem Auge verlieren und zu handwerklicher, äusserlicher Berechnung und bloss sinnlicher Eleganz herabsinken konnte. Die Provinz, welcher unsere Kirche und ihr Baumeister angehörte, die Champagne, zeichnet sich überhaupt durch frühe und kühne Entwickelung der gothischen Formen aus, und unser Meister war gewiss ein Mann von Genie, der die Consequenzen aus den erlangten statischen Erfahrungen mit ungewöhnlicher Schnelligkeit und Schärfe zu ziehen und bis an ihre äusserste Grenze zu verfolgen wusste. Aber schon bei ihm litt dadurch das eigentlich künstlerische Gefühl, der feine Takt, welcher durch die Verhältnisse im Grossen und durch die kräftige Charakterisirung der einzelnen Glieder in ihrer selbstständigen Bedeutung die eigentlich künstlerischen Wirkungen erreicht. Man hat von ihm gerühmt, dass er seinen Zeitgenossen, namentlich den Meistern von Paris, um fünfundzwanzig Jahre voraus gewesen, und das ist in der That richtig, ja vielleicht noch nicht genug gesagt. Allein das heisst nur, dass die Vorzeichen des Verfalls, der etwa fünfzig Jahre nach ihm in Frankreich fast überall eintrat, sich bei ihm zuerst zeigten[1]).

---

[1]) Die Architekten sind leicht von dem Scharfsinn und der technischen Sicherheit, welche dieser Bau erkennen lässt, so hingenommen, dass sie für seinen Urheber nur Bewunderung und Lobsprüche haben. Namentlich ist dies der Fall bei Adler und in gewissem Grade bei Viollet-le-Duc, dessen rühmende Aussprüche jener a. a. O. zusammenstellt. Allein wenn dieser auch den Meister von St. Urbain als einen genialen Menschen (IV. 183), seine Kirche als ein Meisterstück der Steinconstruction (IV. 192), bezeichnet und ihm einen 25jährigen Vorsprung vor seinen Collegen zuschreibt (VII. 195), so unterlässt er nicht dies Lob näher zu bestimmen und zu beschränken. Ein Meisterstück nennt er die Kirche „comme composition architectonique" also nicht unbedingt; bei einer einzelnen Anordnung, die er in technischer Beziehung rühmt, fügt er ausdrücklich hinzu, dass sie „vom künstlerischen Standpunkte aus unerfreulich" sei (fâcheuse au point de vue de l'art. II. 83). Die vereinzelten Strebepfeiler an den Vorhallen der Kreuzarme tadelt er (VII. 300) als ganz ungehörig, und bei Beschreibung des westlichen Hauptportals ereifert er sich darüber, dass man nach solchen ganz hübschen, aber des Styls und der Grossartigkeit entbehrenden Compositionen die

Nicht alle Meister waren indessen so kühn und so neuerungssüchtig wie dieser, und neben diesen Bauten, welche ich zusammengestellt habe um ein Bild der fortschreitenden Entwickelung zu geben, wurden unzählige andere unternommen. Der Bischof von Auxerre wurde nach der Bemerkung eines Chronisten im Jahre 1215 zum Neubau des Chors seiner Kathedrale dadurch bestimmt, dass er von Erneuerung der Kathedralen an allen Orten hörte, und dies Gerücht war, wenigstens wenn man es auf den ganzen Umfang unserer Epoche bezieht, volle Wahrheit. Fast keine Kathedrale blieb unverändert, an den meisten wurden umfassende Neubauten vorgenommen. Einige Daten, sämmtlich aus den Provinzen, die ich in diesem Kapitel im Auge habe, mögen hier noch zusätzlich eine Stelle finden. An der romanischen Kathedrale zu Cambray[1]) wurde von 1230 bis 1251 der neue Chor nach dem Plane des Villard de Honnecourt, von dem ich weiter unten zu sprechen habe, im engen Anschluss an N. D. zu Rheims, gebaut. Die Kathedrale zu Châlons an der Marne brannte im Jahre 1230 ab und wurde in gewaltigen Dimensionen neu begonnen, jedoch erst 1399 vollendet. Theile des Chors, der ursprünglich einfach polygon schloss und erst später Umgang und Kapellenkranz erhielt, sowie die westlichen Pfeiler stammen noch aus dieser Epoche, der grössere Theil des glänzend ausgeführten Gebäudes gehört der folgenden an[2]). Die Kathedrale St. Gatien zu Tours wurde schon im Jahre 1168 durch Brand beschädigt; von 1170 bis 1266 wurden Chor und Kreuzschiff vollendet. Es ist eine sehr schöne Anlage, mit reicher Chorentwickelung und durchsichtigem Triforium, bei mässigen Dimensionen von grösster Sorgfalt und Vollendung[3]); die Formen zeigen genau dieselbe Behandlung wie die in Folge der Beschädigung durch einen Sturm im Jahre 1224 neu erbaute Abteikirche St. Julien derselben Stadt, kantonirte Säulen mit stumpfen Spitzbögen und schweren Profilen, so dass beide Bauten wohl erst um 1230 — 1240, freilich aber in einem noch etwas alterthümlichen Styl entstanden sein werden[4]).

---

gothische Architektur beurtheile (VII. 429). Wenn auch Inkersley sich überaus günstig über diese Kirche äussert, so erklärt sich dies theils aus dem englischen Geschmack überhaupt (wie ihn die englische Gothik zeigt) theils daraus, dass er den Styl derselben von vornherein als „decorated“ bezeichnet und nun überall nur fragt, in wie weit sie seinen Begriffen von diesem englischen Style entspreche.

[1]) 1796 abgebrochen. Nach dem Berliner Modell, wie erwähnt, mit dem Album des Villard de Honnecourt von Lassus publicirt.

[2]) Der ursprüngliche Grundriss bei Viollet-le-Duc, II. p. 353.

[3]) Grundriss bei Viollet-le-Duc, II. p. 344.

[4]) St. Julien zeigt in allen Theilen gleichen frühgothischen Styl und dieser Umstand unterstützt mehr als die im Bull. monum. Vol. III. p. 279 beigebrachten sehr dunklen Inschriften die Annahme, dass die ganze Kirche nach jenem Umfalle neu erbaut sei.

Zu diesen Kathedralbauten kam dann eine noch grössere Zahl von Kloster- und Pfarrkirchen, welche nach urkundlichen Nachrichten oder nach dem Zeugnisse der Formen in dieser Epoche entstanden sind, dann die unzähligen kleineren Denkmäler, welche der Frömmigkeit oder dem Reichthume der Stifter ihre Entstehung verdankten, Grabmonumente, Betsäulen am Wege und Aehnliches, besonders aber die Stiftungen von Altären und anderen Gegenständen des Cultus in den Kirchen selbst, und endlich die kirchlichen Nebengebäude, Kreuzgänge, Kapitelhäuser, Refectorien und andere Säle, von denen wir, ungeachtet grade hier die Revolution und die veränderten kirchlichen Verhältnisse den Abbruch sehr viel häufiger herbeigeführt haben als bei den Kirchen selbst, noch sehr schöne Beispiele aus dieser Epoche besitzen. Der Kreuzgang an der Kathedrale von Laon gehört dem Anfang des XIII. Jahrhunderts an und entspricht in seinen strengen Formen der Kathedrale, an deren Südseite er sich lehnt[1]). Entwickelter sind die Kreuzgänge der Kathedrale von Noyon[2]) und von St. Nicaise in Rheims. Derjenige von Saint-Jean-des-Vignes zu Soissons[3]), mit seinen grossen viertheiligen Oeffnungen, dem prächtigen Maasswerk, den zahlreichen Säulen, die auch den unteren Theil der Strebepfeiler schmücken, vertritt die höchste Blüthe des Styls. In Laon ist der wesentlich im 13. Jahrhundert errichtete erzbischöfliche Palast als Palais de Justice erhalten[4]). In Sens ist kürzlich der Synodalsaal des Erzbisthums hergestellt worden, der, gegen Mitte des XIII. Jahrhunderts unter Ludwig dem Heiligen errichtet, schon 1263, durch Einsturz des Südthurms der Kathedrale, schwere Beschädigungen erlitt. Der Saal, welcher das ganze obere Stockwerk füllt, gross genug um die 800 Weltpriester der Diöcese zu fassen, ward in Kreuzgewölben, die sich ohne mittlere Säulen von Wand zu Wand spannen, überwölbt. An der westlichen Hauptfront öffnen sich sechs viertheilige Fenster mit Maasswerk, an der schmalen Südfront sind zwei solche Fenster zu einer Gruppe verbunden, die ein breiter Rundbogen überspannt. Die Strebepfeiler sind mit Bildwerken und Fialen geschmückt. Ein Zinnenkranz und vier Eckthürmchen bilden die Krönung[5]).

Wahrscheinlich hatte auch die bis dahin unvollendet gebliebene Kathedrale ebenfalls durch jenen Sturm gelitten.

[1]) Viollet-le-Duc, Bd. III, Artikel cloitre, S. 428 f., mit Abbildung. — Archives de la comm. des mon. hist.

[2]) Abbildungen a. a. O., S. 442 f.

[3]) Abbildungen a. a. O., S. 444 f.

[4]) Verdier et Cattois, archit. civile et domestique, Bd. II. Vgl. auch M. G. Boult, Excursion à Noyon, à Laon et à Soissons, mit Holzschnitten, im Bulletin monumental, vol. 34, 1868.

[5]) Publicirt, mit Text, in den Archives de la comm. des monuments historiques. — Vgl. auch Viollet-le-Duc, Bd. VIII, S. 74 ff., mit Abbildungen.

Von Hospitälern nennen wir den grossen dreischiffigen Saal, der zur Abtei von Ourscamp gehört, und in dem die gothischen Formen noch mit Motiven der romanischen Zeit gemischt sind[1]), dann das kleinere Hospital in Brie-sur-Yères, ein eleganter Bau aus dem Ende des XIII. Jahrhunderts[2]).

Aber auch an weltlichen Bauten begnügte man sich nicht mehr mit den hergebrachten, einfachen und schwerfälligen Constructionen. Die Schlösser der Grossen, so bescheiden auch noch die Ansprüche an Bequemlichkeit und Luxus waren und so sehr der Zweck kriegerischer Befestigung vorherrschte, nahmen elegantere und imposante Formen an. Als hervorragende Beispiele aus der Zeit erwähnen wir die im 17. Jahrhundert verwüstete Burg von Coucy[3]) und von städtischen Palästen das Grafenschloss in Poitiers, von welchem noch der grosse Saal und in dessen Nähe der Donjon bestehen, bei dem bereits der festungsartige Charakter gegen die fein ausgebildete Fensterarchitektur und die Bildwerk-Decoration zurücktritt[4]). Von dem mittelalterlichen Königspalast in der Cité von Paris, auf der Stelle des jetzigen Palais de Justice, sind ausser der Sainte-Chapelle aus der Zeit Ludwigs IX. nur wenige Reste erhalten. Der grösste Theil der Gebäude, aus denen er ehemals bestand, gehörte erst dem 14. Jahrhundert an[5]). Aber auch die schlichten Bürger der Städte verwandten ihre Ersparnisse, um das Aeussere ihrer Häuser mit Säulen und Bögen zierlich schmücken zu lassen, wovon sich in Frankreich noch manche Beispiele, vielleicht schon aus dem zwölften Jahrhundert, erhalten haben[6]). Die Sitte der Anlegung offener Gänge in den unteren Stockwerken der Häuser, der Lauben wie man sie in gewissen Gegenden Deutschlands nennt, in denen die Vorübergehenden Schutz gegen üble Witterung fanden und die dem Verkehr dienten, wurden ein Mittel zu regelmässigerer Construction der Häuser. Bis zu welchem Reichthum der Decoration sich mitunter der Privatbau im XIII. Jahrhundert erhebt, beweist das Haus der Musikanten in Rheims, so genannt wegen der Statuen von Spielleuten in den Nischen des oberen Stockwerks[7]). Auch blosse Nützlichkeitsbauten, wie Pachthöfe und Scheunen, wurden wenigstens mit solcher Solidität erbaut, dass sich mehrere derselben bis auf unsere Tage

---

[1]) Archives de la comm. des monument historiques. — Verdier et Cattois, B. II.

[2]) Verdier et Cattois. B. II.

[3]) Viollet-le-Duc, Artikel Château, Bd. III. p. 107 ff., mit Abbildungen.

[4]) Viollet-le-Duc, Artikel Palais, VII. p. 10 ff., mit Abbildungen. — Verdier et Cattois, Bd. II. — Obwohl in einer schon südlicheren Provinz gelegen, hat das Schloss von Poitiers doch entschieden den Charakter der nordfranzösischen Architektur.

[5]) Viollet-le-Duc, a. a. O., p. 4. ff.

[6]) Vgl. Viollet-le-Duc, Artikel maison, Bd. VI, S. 214—300.

[7]) Verdier et Cattois, Bd. I.; Viollet-le-Duc, Bd. VI, S. 236 f.

erhalten haben, und uns noch den Adel der Form zeigen, der dieser Epoche zur anderen Natur geworden war[1]).

Der Geist dieser Schule war vor allem ein eifriger Geist, der rasch zum Ziele strebte und sich bei Kleinigkeiten nicht lange aufhielt. Man baute schnell; die Sainte-Chapelle von Paris, obgleich von nicht unbedeutendem Umfange und mit dem reichsten plastischen Schmucke ausgestattet, ist in acht Jahren vollendet; andere einfachere Bauten, Klöster, Schlösser und dergleichen, sind, wie ein Sachverständiger an ihrer Ausführung sehen kann, mit wahrer Uebereilung errichtet[2]). Grössere Unternehmungen stockten zuweilen wegen des Ausbleibens der Mittel, aber so lange man arbeitete schritt das Werk auch rasch vorwärts. Daher ist denn auch die Ausführung mit Ausnahme einiger sorgfältiger behandelten Gebäude, namentlich der Kathedrale zu Rheims so wie der Sainte-Chapelle und einiger Theile der Kathedrale zu Paris, meistens eine ziemlich nachlässige. Man denkt sich die Künstler des Mittelalters gewöhnlich als bescheidene, fleissige Handwerker, welche ihr Werk geduldig und mühsam zu Ende führen; die Architekten dieser französischen Schule waren ganz anderer Art. Ihr Bestreben war auf Förderung des neuen Constructionssystems und auf Erfindung harmonischer, wirkungsvoller Details gerichtet; sie waren in einen Wetteifer des Erfindens gerathen, der ihnen keine Ruhe liess. Jeder Meister, der neu an ein begonnenes Werk herantrat, glaubte sich berufen, das Neueste und Beste zu geben, selbst wo sein Vorgänger ganz andere Wege eingeschlagen hatte, selbst auf Kosten der Symmetrie, wie dies die ganz abweichende Gestalt der beiden Kreuzarme der Kathedrale von Soissons als auffallendes Beispiel beweist.

Aber dieser Eifer hat das Gute, dass er allen Arbeiten dieser Meister das Gepräge individueller Frische und eines regen geistigen Lebens giebt, dass jedes Gebäude ein neues Interesse hat, dass keines leer und langweilig wird. Ihr Blick war zunächst auf das Constructive gerichtet, aber auch den Schmuck vernachlässigten sie in keiner Weise, und ihre immer rege Phantasie, verbunden mit der Uebung im Erfinden und mit der Gewandtheit der Ausführung, verstattete ihnen hier einen Reichthum, dessen kein anderer Styl sich rühmen kann. Zunächst gingen sie dabei von dem sehr richtigen Grundsatze aus, das Ornament aus den constructiven Gliedern zu entwickeln; sie verdankten diese Regel der strengen Schule vom Anfange dieses Jahrhunderts, welche in dem ersten Eifer der Erfindung nur an die Herstellung des Constructionssystems gedacht und dadurch einen gewissen ernsten Schmuck,

[1]) So an dem der damaligen Abtei Marmoutier gehörigem Pachthofe von Meslay in der Nähe von Tours. Verdier und Cattois a. a. O.

[2]) Wie dies als glaubhaftester Zeuge Viollet-le-Duc, I. S. 152 bekundet.

ohne ihn zu suchen, erlangt hatte. Sie fuhren aber auf diesem Wege fort, indem sie nichts was nöthig oder nützlich war, verbargen, es aber überall so gestalteten, dass es die Function des bestimmten Gliedes oder Theiles lebendig und mit einem Anklange an organisches Leben aussprach. In dieser Weise entstanden alle die Formen, welche dem gothischen Bau einen so unvergleichlichen Reichthum geben; das Maasswerk der Fenster und Bogenreihen, die Fialen der Strebepfeiler, die Triforien, sie alle sind nicht blosse Zierde, sondern zugleich nützlich. Selbst die phantastischen Thiergestalten, welche von den Dächern der Kirchen in die Luft hinausragen, sind nichts als ein zweckmässiges Mittel, um das Regenwasser in genügendem Abstande von den Mauern herabfallen zu lassen, und so wurde denn auch sonst alles Nützliche, bis auf den Eisenbeschlag der Thüren herunter, in einer Weise ausgeführt, dass es zur Zierde gereichte. Die Menge statischer und kirchlicher Bedürfnisse bildete unmittelbar den Reichthum des Schmuckes. Aber neben dieser weisen Berücksichtigung des Nützlichen machte sich auch das höhere Princip der Ornamentik, welches schon aus dem Wesen architektonischer Schönheit folgt und daher in allen Systemen mehr oder weniger anerkannt ist, hier vorzugsweise und mehr als in anderen Stylen geltend. Keine Stelle sollte leer, keine bloss lebloses Mittel zum Zwecke sein, jede, wenn sie auch an sich selbst keine individuelle Leistung hatte, doch durch ihre Gestalt andeuten, dass sie ein Theil eines lebensvollen Organismus sei. Deshalb wurden denn auch die Mauerflächen, obgleich sie in dem Systeme des gothischen Styls nur eine passive Bedeutung hatten, decorativ belebt. In der romanischen Architektur, namentlich in Frankreich, hatte man am Fuss der Wände im Inneren häufig eine Arcatur angebracht, welche stark vertieft zur Verringerung der Mauermasse oder zur Unterstützung der Fensterbrüstung wirkliche Dienste leistete. Im gothischen Style behielt man sie mit flacherer Ausarbeitung aber mit reicherem Schmuck bei, obgleich sie bei der geringen Stärke der Mauer entbehrlich war. Sie hatte daher hier nur den ästhetischen Zweck, das Princip des Aufsteigens und Wölbens schon von Boden auf und gleichsam im Keime darzustellen. Aus diesem Principe entwickelte sich dann auch einerseits der grösste Theil des Façadenschmucks, andererseits aber als feinste Aeusserung des Gefühls die Profilirung, in welcher anfangs der Rundstab, die Aeusserung kräftiger Bogenschwingung, später die weiche, birnförmige Linie, als der Ausdruck organischen Lebens, in verschiedenartiger Weise vorherrschte.

Bei der allgemeinen Theilnahme, welche der neue Styl erweckte, war die Stellung der Künstler in dieser Gegend natürlich eine andere geworden wie bisher. Sie gehörten jetzt, wie wir wissen, meistens dem Laienstande an. Zwar kam es noch immer vor, dass Klosterbauten ganz von Geistlichen und Mönchen geleitet und ausgeführt wurden. In der Abtei N. D.-des-Dunes

in Flandern vermochten sechs aufeinanderfolgende Aebte von 1221 bis 1263 den Bau selbst zu führen und ihn, obgleich sie zuweilen 400 Personen brauchten, bloss mit Hülfe ihrer Mönche, Laienbrüder und Dienstleute zu vollenden [1]), und an der Abtei von Royaumont, deren Plan wahrscheinlich von einem der Meister im Dienste des Königs entworfen sein mochte, verrichteten die Mönche wenigstens die körperliche Arbeit, wie dies die oben erzählte Anekdote über die Theilnahme Ludwigs IX. an diesem Bau beweist. Ueberhaupt kann man es fast als gewiss ansehen, dass der Cistercienserorden, welchem beide Klöster angehörten, in seinem Schoosse noch immer eine Schule von Bauverständigen [2]) erzog, über welche ich später ausführlicher sprechen werde. Es lag also nicht an dem Willen oder der Trägheit der Geistlichen, wenn sie die Baukunst weniger übten, sondern in den höheren Ansprüchen, welche die Kunst machte. Die schlichten Handwerker, welche an weltlichen Bauten gearbeitet hatten und auch wohl von den Geistlichen zur Aushülfe herangezogen waren, hatten sie überflügelt, hatten sich zu wahren Künstlern ausgebildet, erfanden, wo sie bisher nur dienend ausgeführt hatten, brachten Bauten von solcher Schönheit, Consequenz und Solidität hervor, wie man sie bisher nicht gekannt hatte, und gaben allmälig die Ueberzeugung, dass die Baukunst nicht aus Büchern und nebenher zu erlernen sei, sondern Männer erfordere, welche sie zu ihrem Lebensberufe gemacht hatten. Neuere Schriftsteller [3]) haben diesen Uebergang der Baukunst aus den Händen der Geistlichkeit in die der Laien und den gothischen Styl selbst als eine Säcularisation der Kunst, als einen Sieg der Freiheit über die Hierarchie betrachtet. Allein die Auffassung in jener Zeit selbst war eine ganz andere; die Würdenträger der Kirche, die Bischöfe und Aebte und der fromme König Ludwig gingen in der Begünstigung des neuen Styls voran, und selbst die Cistercienser, obgleich sie die Pracht desselben verschmähten, beförderten seine Verbreitung, indem ihre einfachen Bauten nicht bloss den Spitzbogen, sondern überhaupt die constructiven Tendenzen des neuen Styls frühzeitig in Gegenden brachten, wo er noch unbekannt war. Aber wohl bewirkte er eine Emancipation der Kunst als solcher, verlieh ihr Selbstbewusstsein und eine bisher unbekannte Freiheit des Handelns. Der romanische Styl war gewissermaassen ein Naturproduct, von localen Vorbildern, klimatischen Bedingungen und individuellen Zu-

---

[1]) Ant. Sanderus Flandria illustr. l. 4. c. 1, bei Félibien, Recueil historique de la vie des plus célèbres architectes. Paris 1687, p. 213.

[2]) Obgleich, wie das unten zu erwähnende Manuscript des Villard de Honnecourt zu ergeben scheint, auch bei ihnen Architekten aus dem Laienstande concurriren durften.

[3]) Daniel Ramée, Hist. de l'arch. II. p. 184.

fälligkeiten abhängig gewesen. Jetzt dagegen entstand ein Styl, der auf der herrschenden Sinnesweise des Zeitalters, zugleich aber auch auf statischen und ästhetischen Principien beruhete und die Ueberzeugung seiner allgemeinen Anwendbarkeit gewährte. Die Kunst war als solche erstanden, sie war nicht mehr an die Scholle gebunden, sie wurde die Aufgabe eines eigenen Standes, dessen Jünger nach allen Seiten hin forschten und strebten, ihr Gefühl übten und kräftigten, nach den geeigneten Mitteln suchten. Zu diesen Mitteln gehörte vorzugsweise die besser ausgebildete Zeichnung. Ohne Zweifel wird man auch in der romanischen Epoche mehr oder weniger Plane und Details gezeichnet haben; der Plan von St. Gallen aus dem neunten Jahrhundert giebt den frühesten Beweis. Aber sehr weit war man darin noch nicht gekommen, jedenfalls diente die Zeichnung nur den gelehrten Leitern des Baues, nicht den Werkleuten. Jetzt ging sie von diesen aus, wurde das Mittel ihrer Belehrung und der Ausführung selbst, verband Meister und Gesellen zur gemeinsamen Arbeit. Grosse Planzeichnungen aus dieser Zeit sind zwar äusserst selten [1]), die in den Bauhütten von Strassburg und an anderen Orten bewahrten, stammen aus dem vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert [2]). Aber man darf nicht zweifeln, dass auch die Arbeiter des dreizehnten Jahrhunderts sich schon nach Zeichnungen richteten. An der Kathedrale von Limoges hat man auf den Fliesen, welche die Gewölbe der Seitenschiffe decken, Zeichnungen von Pfeilern und allerlei Einzelheiten gefunden, nach welchen die Werkleute bei dem Aufbau des Oberschiffes verfahren sollten [3]). Man bediente sich ihrer also statt des Papiers, wo dasselbe seiner Grösse nach nicht ausreichte. Sehr viel anschaulicher aber lernen wir die Studien dieser Meister aus einem in seiner Art einzigen Documente kennen, das, aus der Abtei von Saint-Germain-des-Près herrührend, in der Bibliothek von Paris entdeckt ist, aus dem Manuscript des Villard de Honnecourt, eines strebenden Architekten aus der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts [4]). Es ist kein systematisches Werk, sondern ein

---

[1]) Die einzige Ausnahme bildet die Zeichnung, welche in der Bibliothek von Rheims und zwar als Palimpsest gefunden ist, indem man sie zu einem etwa 1270 geschriebenen Necrologium benutzt hatte, wodurch denn auch ihr Alter feststeht. Die Zeichnung stellt eine reiche Façade dar, ist jedoch in den Details nicht ausgeführt. Diese Benutzung des Pergaments der entbehrlich gewordenen Zeichnungen erklärt vollkommen ihre Seltenheit. Vgl. den Bericht über diesen Fund und ein verkleinertes Facsimile der Zeichnung in Didron Annales archéologiques. Vol. 5. p. 87.

[2]) Viollet-le-Duc, (Dict. I. p. 113) will unter den Plänen zu Strassburg auch einige aus dem XIII. Jahrhundert bemerkt haben, indessen bedarf dies näherer Untersuchung.

[3]) Annales archéol. VI. 139. Sie sind vom Ende des 13. oder Anfang des 14. Jahrhunderts. — Viollet-le-Duc, II. S. 478.

[4]) Eine ziemlich ausführliche Nachricht über das „Album" des Villard giebt Jules Quicherat in der Revue archéologique. Vol. VI. (1849) p. 65, 164, 209 und nach ihm

Skizzenbuch, wie unsere Künstler es noch jetzt führen, in das der Besitzer eigene Erfindungen, Studien nach Kunstwerken und nach der Natur, auch wohl gelegentlich andere Notizen eintrug. So findet sich hier zwischen Zeichnungen aller Art ein Recept zur Heilung von Verwundungen, eine Anleitung zum Trocknen von Blumen, eine fabelhafte Erzählung über die Zähmung des Löwen und Aehnliches. Dennoch hat er es später im Bewusstsein der Nützlichkeit seiner Aufzeichnungen für den Gebrauch Anderer bestimmt. In einer Art von Vorrede auf dem zweiten Blatte begrüsst er diejenigen, welche das Buch gebrauchen wollen, bittet sie für seine Seele zu beten und seiner zu gedenken, und bemerkt, dass sie darin wichtigen Rath über die Dauerhaftigkeit des Mauerwerks und für die Anlegung von Gerüsten, sowie Anleitung zum Zeichnen nach den Regeln der Geometrie finden würden[1]. Er begleitet die Zeichnungen mit Beischriften in französischer Sprache, denen manchmal eine lateinische Uebersetzung beigefügt ist. Aus ihnen entnehmen wir zunächst Einiges über seine Person. Wilars de Honecort nennt er sich selbst, seine Heimath ist also das Dorf Honnecourt an der Schelde, in der Picardie, nahe bei Cambray. Es geht aus dem Buch hervor, dass er an dem Chor der Kathedrale von Cambray, der, wie wir wissen, 1230 begonnen, 1251 vollendet wurde, gearbeitet hat; er giebt den Grundriss für denselben[2], und bemerkt dabei, später im Buche werde man auch den Aufbau des Innern und des Aeusseren finden, ebenso die Anlage der Kapellen, der Mauern, der Strebebögen. Solche auf Cambray bezügliche Aufrisse finden sich nun freilich nicht, wohl aber kommt bei den Studien nach der Kathedrale von Rheims eine Aeusserung vor, welche annehmen lässt, dass er bei dem Chorbau von Cambray beschäftigt war. Es heisst nämlich bei Gelegenheit einer Zeichnung der zu Rheims befindlichen Kapellen: „So sollen die

---

die Wiener Bauzeitung 1849, S. 309 ff. Ich folge indessen auch eigener Anschauung. Seitdem ist ein Fasimile des ganzen Buches, mit werthvollen Beigaben und ausführlichem Text erschienen, welches der Architekt Lassus kurz vor seinem Tode vorbereitet hatte: Album de Villard de Honnecourt, architecte du XIIIme siècle, manuscript publié en fac-simile annoté etc. etc. par J. B. Lassus etc., ouvrage mis au jour après la mort de M. Lassus et conformément à ses manuscripts par Alfred Darcel. Paris 1858.

[1]) Car en cest liure puet on trouer grant consel de la grant force de maconerie et des engiens de carpenterie et si troueres la force de le portraiture les trais ensi come li ars de jometrie les comande et ensaigne.

[2]) Vesci lesligement del chauet medame Sainte marie de canbrai; ensi com il est de tierre. avant en cest liure en trouueres les montees dedens et de hors. et tote le maniere des capeles et des plains pans autresi. et li maniere des ars boteres. — Der Grundriss des ausgeführten Bauwerks, wie solcher der Publication von Lassus beigegeben ist (s. ob. 46) stimmt mit Villard's Entwurf bis auf eine kleine Abweichung, welche die Anlage eines Treppenthürmchens nöthig machte.

von Cambray werden, wenn man sie vollendet[1]). Das beweist, dass er diese Studien gemacht hat, um sie bei dem eigenen Werke zu verwerthen. Er ist in vielen Ländern gewesen, en mult de tieres, wie er an einer anderen Stelle sagt. Er giebt zwar nur Zeichnungen aus den Kirchen von Laon, Rheims, Chartres, Meaux und Lausanne; er war aber viel weiter. Bei einer Studie nach dem Triforium von Rheims führt er an, dass, als er sie gemacht habe, er nach Ungarn berufen worden[2]), an einer anderen Stelle erwähnt er des Aufenthalts in Ungarn, der lange Zeit (maint jor) gedauert habe. Was er dort gemacht, ist zwar unbekannt[3]), immerhin aber die Nachricht sehr merkwürdig, weil sie beweist, dass man französische Architekten in so weite Ferne berief, und dass Villard bedeutend genug war, um solchen Ruf zu erhalten. Deutschland scheint er nur flüchtig berührt zu haben, wenigstens finden sich keine dort gemachten Zeichnungen.

Der ganze Inhalt des Manuscripts ist dadurch so anziehend, dass er uns gestattet, die Künstler dieser Zeit gleichsam bei ihren Studien zu belauschen, das Maass ihrer Kenntnisse an sich und nicht bloss an ihren Werken zu beobachten. Man ersieht daraus, dass diese Studien noch ziemlich jung waren. Die Kunst des Zeichnens und der Geometrie, auf die unser Villard so viel Gewicht legt, ist noch nicht sehr entwickelt. Seine Grundrisse sind ganz verständlich, in den Aufrissen mischt er aber perspectivisch gezeichnete Theile in die geometrische Aufnahme. Man sieht, er hilft sich wie er kann. Die architektonischen Theile des Buchs geben manche interessante Einzelheiten. Unter den Grundrissen befindet sich der des Chors der Kirche zu Vaucelles, eines unfern seines Geburtsortes Honnecourt gelegenen Cistercienserklosters, mit dem Umgange und mehreren Kapellen, von denen jedoch die mittlere, wie auch sonst an Cistercienserkirchen, einen rechtwinkeligen Schluss hat. Auch auf dem Grundriss eines anderen Chors mit doppeltem Umgang wechseln achteckige und halbkreisförmige Kapellen, eine schriftliche Bemerkung sagt, derselbe sei aus dem Wetteifer zwischen Villard de Hon-

---

[1]) Et en cele autre pagene poes uus ueir les montees des capeles de le glize de rains par de hors. tres le comencement desci en le fin ensi com eles sunt. dautretel maniere doiuent estre celes de canbrai son lor fait droit (si on leur fait droit — wenn man sie richtig ausführt).

[2]) Jestoie mandes en le tierre de hongrie qant io le portrais por co lamai io miex.

[3]) Quicherat a. a. O., p. 71, bringt diese Sendung nach Ungarn in Verbindung mit der heiligen Elisabeth, welche bekanntlich Schwester des Königs Bela von Ungarn war und andererseits mit dem Dome von Cambrai in der Beziehung stand, dass sie bei der Herstellung der Kreuzschiffe im J. 1227 bedeutend beisteuerte, weshalb ihr nach ihrem Tode (1231) auch im J. 1239 in derselben Kathedrale eine Kapelle gewidmet wurde.

necourt und Pierre de Corbie entstanden[1]). Ausserdem giebt er noch ein Mal einen Grundriss mit geradem Chorschluss und bemerkt dabei ausdrücklich, dass er für jenen Orden entworfen worden[2]), was insofern bemerkenswerth ist, als es zeigt, dass man schon damals auf die Eigenthümlichkeit der Cistercienserkirchen achtete, und dass, wenn auch der Orden seine eigene Bauschule hatte, auch andere Architekten für ihn zu arbeiten unternahmen. Mehrmals begegnen uns Entwürfe, anscheinend ohne feste Bestimmung, aus denen hervorgeht, dass die Meister dieser Zeit sich gern mit schwierigen Problemen beschäftigten. So giebt er ein Mal einen Thurm, an welchem das Achteck aus dem Viereck entwickelt wird, ein anderes Mal den Grundriss eines viereckigen Kapitelhauses, dessen Gewölbe einen achteckigen Stern bildet und auf einer Säule ruhet; er bemerkt dabei ausdrücklich, dass dies nicht zu schwer laste und eine gute Construction sei. Es scheint daher, dass dies Gewölbe eine neue Erfindung war, die indessen nicht sofort weitere Verbreitung fand, wenigstens kennen wir kein Beispiel so früher Sterngewölbe in Frankreich. Auch Entwürfe zu gezimmerten Dachstühlen, zu einem Lesepulte, zu Chorstühlen kommen vor. Besonders bestätigen aber diese Zeichnungen, dass die Architekten zu wandern und zu vergleichen liebten, und dass sie die Nachahmung der als gut anerkannten Formen keinesweges scheuten. Bei der Zeichnung eines Thurmes von Laon bemerkt er, dass er der schönste sei, den er gesehen habe, obgleich er in vielen Ländern gewesen[3]).

Viele Blätter sind der Plastik gewidmet, indem sie Blattornamente, phantastische Figuren, Thierverschlingungen, aber auch grössere Gestalten, Christus am Kreuz, die zwölf Apostel, eine der „Damoizeles", über welche Salomons Urtheil erging, nnd auf dem folgendem Blatt auch den richtenden König, den Stolz (Orgieuil), in Gestalt eines sehr lebendig gezeichneten stürzenden Reiters, selbst grössere historische Compositionen aus der Bibel[4]), enthalten. Auch das Vorbild der Antike ist nicht verschmäht; wir finden ein Mal ein römisches Denkmal, welches er leider ohne Ortsangabe als ein von ihm gesehenes Grab eines Sarazenen bezeichnet, so dass er sich des heidnischen Ursprungs bewusst war[5]). Auch eine andere Figur scheint nach

---

[1]) Istud bresbiterium inuenerunt ulardus de Hunecort et petrus de corbeia inter se disputando. — Deseure est une glize a double charole. ke vilars de Honecort trova et pieres de corbie.

[2]) Veszi une glize desquarie ki fu esgardee a faire en lordene de Cistiaux.

[3]) „Jai este en mult de tieres si com uos pores trouer en cest liure. en aucun liu onques tel tor ne vi com est cele de loon".

[4]) Pl. XXIV wahrscheinlich Nathan vor David.

[5]) Sarazene bedeutet nach dem Sprachgebrauch der Zeit alle Heiden.

einer antiken Statue gemacht zu sein[1]). Die meisten Zeichnungen sind ohne Zweifel vorhandenen Bildwerken wie Glasmalereien entlehnt, sie haben alle den strengen Styl, den wir an den Portalen von Paris und Rheims wahrnehmen. Er studirte aber auch schon die Natur; mehrere nackte männliche Gestalten sind förmliche Aktzeichnungen, und bei einem Löwen, den er mehrere Male von verschiedenen Seiten darstellt, bemerkt er ausdrücklich und mit starker Betonung, dass er nach dem Leben gemacht sei (et sachiez bien, quil fut contrefaist al vif). Diese Betonung beweist, dass das Naturstudium damals noch etwas Ungewöhnliches war, wo es dann bei einem Thiere, welches die Meisten nur aus Abbildungen kennen mochten, wohl der Erwähnung werth war, dass man hier ein treues der Natur entlehntes Bild habe. Uebrigens lässt sich nicht leugnen, dass dem Zeichner immer noch Drachen und andere phantastische Ungeheuer besser als wirkliche Thiere gelingen. Die Anwendung der Geometrie auf die Zeichenkunst besteht nur in sehr einfachen Hülfsmitteln, indem er die Darstellung der natürlichen Form durch die Einfügung einfacher geometrischer Figuren, des Kreuzes in das menschliche Gesicht, des Dreieks in einen Pferdekopf, zu erleichtern, oder die Bildung verschiedener runder und spitzer Bögen mit derselben Zirkelöffnung herzustellen lehrt. Sehr viel beschäftigt er sich mit Maschinen zur Hebung von Lasten und zu ähnlichen Zwecken, die indessen noch sehr einfach und ziemlich unbeholfen scheinen. Er entwirft physikalische Spielereien, zum Beispiel einen Siphon, und versucht sogar ein Perpetuum mobile zu erfinden. Aber bei alledem sehen wir doch ein rüstiges, wahrhaft künstlerisches Streben, welches zur raschen Förderung der Kunst führen musste[2]).

Es kann sein, dass Villard sich vor Anderen durch eine theoretische Richtung und bessere Vorbildung auszeichnete; vielleicht erklärt sich dadurch, wenn er nicht frühe gestorben sein sollte, dass wir ausser dem Dombau zu Cambray von anderen bedeutenden Unternehmungen, bei denen er mitwirkte, nichts wissen. Allein seine Zeichnungen und Studien sind doch so sehr mit den ausgeführten Werken anderer Meister verwandt, dass wir bei ihnen Aehnliches voraussetzen müssen. Sie waren schon strebende Künstler geworden, die sich alle erforderlichen Hülfsmittel zu verschaffen wussten, sich aus der Wissenschaft aneigneten was ihnen nöthig war, offenen Sinn

[1]) Das Motiv zu Pl. 57 ist wahrscheinlich ein antiker Mercur.

[2]) Ich muss mir versagen, hier weiter auf die Einzelheiten dieser für die Baugeschichte dieser Zeit merkwürdigsten Urkunde einzugehen; der Aufsatz von Quicherat und die Publication von Lassus, der ein Glossarium der technischen Ausdrücke beigegeben ist, enthalten manches Nähere. In Beziehung auf die Terminologie will ich nur anführen, dass er mit dem Worte: ogive die Diagonalrippen, mit filloles die Strebepfeiler bezeichnet. Vielleicht stammt dieser Ausdruck aus dem deutschen Worte Pfeiler und ist in der fremdartigen Gestalt von Fiale zu uns zurückgekehrt.

für die Schönheit der Natur hatten, aber dabei doch stets mit handwerksmässiger Treue und Sicherheit von dem Gegebenen ausgingen. Daher tritt uns dann nun auch mit einem Male eine Reihe namhafter und anerkannter Architekten entgegen. Im Anfange dieser Epoche sind die Namen noch selten, den ausgezeichneten Meister von St. Remy in Rheims und N. D. von Chalons, seine Kunstgenossen von St. Germer und Noyon, selbst die früheren Architekten von N. D. von Paris kennen wir nicht. Den ersten Namen finden wir am Anfange des dreizehnten Jahrhunderts, aber ausserhalb dieser Centralprovinzen, in der Normandie, den Meister Ingelramnus, der an der Abtei zu Bec und am Dome zu Rouen (1212) arbeitete. Später sind wir nicht mehr auf die Angaben der Chronisten beschränkt, vielmehr wird fast überall der Meister durch einen Grabstein oder eine andere Inschrift in seinem Werke geehrt, und in dieser Weise uns überliefert. So wurden Hugo li Bergier in St. Nicaise in Rheims († 1263)[1], Peter von Montereau († 1266) in der von ihm gebauten Kapelle von St. Germain-des-Prés, Eudes von Montreuil († 1289) in der Franziskanerkirche zu Paris beerdigt, Robert von Coucy († 1311) auf seinem Grabsteine im Kreuzgange von St. Denis in Rheims ausdrücklich als Baumeister des Doms und von St. Nicaise bezeichnet[2]. Bei Peter von Montereau ergiesst sich der Verfasser der Grabschrift, ohne Zweifel ein Mönch von St. Germain, sogar in Lob, er nennt ihn eine volle Blüthe guter Sitten und giebt ihm statt des Meistertitels den eines Doctors der Werkleute[3]) An der Façade des südlichen Kreuzes von Notre Dame

---

[1]) Cigist Maistre Hues li Bergier qui a commencé cette église en M. CC. et XXIX . . et mourut l'an M. CC. LX. III . . . . Pour Dieu priez pour luy.

[2]) Cy gist Robert de Coucy Maistre de Notre Dame et de Saint Nicaise qui trepassa l'an 1311.

[3]) Vgl. die Grabschrift oben S. 101, Note 3). — Zwei neuere Schriftsteller (J. Seeberg in Naumann's Archiv für die zeichnenden Künste Band XV. S. 160 ff. und F. Adler in der deutschen Bauzeitung 1870. S. 368) glauben dem Titel Magister, mit welchem die Baumeister bezeichnet werden, die Bedeutung eines akademischen Grades beilegen und aus demselben schliessen zu dürfen, dass der Inhaber dieses Titels nicht Handwerkmeister, etwa nur Steinmetz, sondern ein studirter und graduirter Architekt gewesen. Adler bringt keinen Beweis für diese Behauptung bei, Seeberg nur Wahrscheinlichkeitsgründe, deren Widerlegung hier zu weit führen würde und erspart werden kann, da sie in der That entweder theils auf Voraussetzungen beruhen, die des Beweises bedürfen, theils ganz andere Erklärungen gestatten. Jener nimmt an, dass die Verleihung dieser Würde durch die Bauhütten der grossen Kathedralen erfolgt sei; er denkt also doch (mit Recht) an eine Anerkennung durch die Genossen seiner Kunst, wobei dann nur dunkel bleibt, worin der Unterschied dieser Würde von der eines Handwerkmeisters bestehen soll. Seeberg bringt die Bezeichnung als Magister in unmittelbare Verbindung mit dem durch die Universitäten verliehenen Titel eines Magister artium liberalium, und begegnet dem Einwurfe, dass dieser Titel der Baumeister schon vor der Entstehung der Universitäten vorkomme, durch die Vermuthung,

von Paris findet sich zuerst an dem Werke selbst in einer prachtvollen grossen Inschrift die Angabe des Baumeisters Johann von Chelles und des Jahres 1257, in welchem dieser Theil begonnen wurde[1]). In der Kathedrale zu Amiens giebt eine lange Inschrift vom Jahre 1312[2]) die Geschichte des Baues und die Namen der drei aufeinander folgenden Meister, Robert von Lusarches, Thomas von Cormont, und dessen Sohn Meister Renaud. Für die Kathedrale von Rheims kennen wir zwar nicht den Meister des Plans, wohl aber den des glänzendsten Theiles der Ausführung, jenen schon genannten 1311 verstorbenen Robert von Coucy. Endlich werde ich weiter unten des Johannes de Campis zu erwähnen haben, der ohne Zweifel aus nordfranzösischer Schule stammend, im Jahr 1248 den Bau der Kathedrale von Clermont in Auvergne begann. Freilich stehen diese Namen noch vereinzelt da, bei der Mehrzahl der Werke sind die Meister unbekannt; sie gehörten noch dem Handwerke an, folgten der schweigsamen Gewohnheit der verflossenen Jahrhunderte und suchten und fanden nicht den Annalisten, dessen Mittheilungen über ihr Verfahren uns so interessant sein würde. Aber auch so sehen wir an diesem erwachenden Selbstgefühle der Künstler und an der ihnen zu Theil werdenden Anerkennung, dass die Kunst in ein anderes Stadium eingetreten war.

---

dass die Verleihung von den Benedictinern, die im Besitze der Baukunde geblieben waren, ausgegangen sei. Ich kenne keine Stelle, welche diese Vermuthung rechtfertigte oder es wahrscheinlich machte, dass mit dem Worte Magister eine auf theoretischen Studien beruhende Würde bezeichnet sei. Gerade das war der Vorzug der mittelalterlichen Architektur, dass sich die Theorie nicht von der Praxis sonderte, und dass die leitenden Meister nicht schulmässig erzogene Gelehrte, sondern talentvolle Handwerker waren, welche die Energie gehabt hatten, sich während der Praxis auch die nöthigen allgemeinen Kenntnisse zu erwerben. Dies ist auch die Ansicht, welche Friedrich Schmidt, der bedeutendste unter den heutigen Meistern gothischen Styls, bei seinem praktischen Studium der alten Gebäude gewonnen hat. Er weiss die „alle Erwartung überschreitende Kraft der Darstellung und Klarheit der Begriffe" bei den alten Meistern nur aus ihrer durchaus praktischen Bildung, und die vortreffliche lebensvolle Ausführung ihrer Werke nur dadurch zu erklären, dass Meister und Gesellen den gleichen Bildungsgrad durchgemacht hatten und daher in gesellschaftlicher Gleichheit und in innigster Verbindung mit einander standen. Er findet gerade darin einen Gegensatz gegen die heutigen „prosaischen" Verhältnisse, den man „vielleicht mit Wehmuth" betrachten dürfe. Vgl. seinen im Wiener Alterthumsvereine gehaltenen Vortrag in den Mittheilungen der k. k. Centr. Com. Bd. XII (1867). S. 6 ff.

[1]) Anno Dom. M. CC. LVII. mense Februario idus secundo hoc fuit inceptum Christi Genetricis honore Kallensi lathomo vivente Johanne Magistro.

[2]) In Chapuy's Cath. franc. Vol. I., p. 5, und sonst vielfach abgedruckt. — Vgl. den Artikel Architecte bei Viollet-le-Duc, I. S. 107 ff.

Drittes Kapitel.

Der gothische Styl in den übrigen Provinzen Frankreichs und in Belgien.

Keine Gegend von Frankreich hat so bestimmten Anspruch auf die Erfindung des gothischen Styls gemacht als die Normandie; einige ihrer einheimischen Forscher haben sogar geglaubt, ihn schon im elften Jahrhundert nachweisen zu können. Diese Meinung ist nun durch Gally Knight und Andere gründlich widerlegt; jene Annahme entsprang aus der Anwendung der Stiftungsdaten auf spätere Neubauten, über deren Entstehung wir zwar hier, wie so häufig, keine Nachrichten haben, welche aber nach der Vergleichung mit anderen sicher datirten und benachbarten Gebäuden unmöglich aus so früher Zeit stammen können. Allerdings hat aber die Normandie den gothischen Styl aus den benachbarten Provinzen Picardie und Isle de France sehr frühzeitig und schon auf seinen ersten Entwickelungsstufen angenommen und ihn sich im hohen Grade angeeignet.

Allein dennoch ist er hier nicht entstanden. Wie allen Gegenden, welche in der vorigen Epoche schon ein befriedigendes Bausystem erlangt hatten, fehlte auch dieser der Antrieb zu neuen Versuchen. Der Styl, welcher unmittelbar nach dieser Zeit des Eroberers ausgebildet, von hier nach England übertragen und von dort wieder bereichert und gemildert zurückgebracht war, befriedigte auch noch im letzten Viertel des zwölften Jahrhunderts; wir können keine Zeichen eines allmäligen Abgehens von demselben wahrnehmen, er wurde nur durch reichere Ornamentation oder bequemere Anordnungen verbessert. Ich habe schon früher[1]) der Herstellung der Kathedrale von Bayeux gedacht, welche erst um 1183 erfolgte und durch welche die rundbogigen Theile, wenn auch nicht ihre erste Anlage, doch ihren noch ganz normannischen Schmuck erhielten. Aber auch eine ganze Reihe bestimmt datirter, erst in dieser späteren Zeit des zwölften Jahrhunderts entstandener Kirchen zeigt noch keine Spur eines Ueberganges. So sind die Kirchen von Osmoy (Seine infér.), St. Thomas-le-Martyre in Mont-aux-Malades, die der Abtei Vallasse, welche nach Inschriften oder unzweifelhaften Nachrichten in den Jahren von 1170 bis 1183 geweiht wurden, sogar die erst 1183 gegründete Kirche von St. Julien bei Rouen[2]), und zwar die drei letzten nicht etwa arme Dorfkirchen, sondern königliche

---

[1]) Bd. IV. S. 562 f.

[2]) Inkersley p. 58 und 162. Nachrichten und Beschreibung.

Stiftungen, noch ganz rundbogig und in jeder Beziehung romanisch [1]). Noch während der Herrschaft des frühgothischen Styles baute man Kirchen mit romanischer Ornamentation und mit gerader Decke [2]), jedoch so, dass man, wie in Jumièges und einigen anderen Bauten der vorigen Epoche, an den Pfeilern hohe Halbsäulen anbrachte. Der grösste Kenner der Monumente dieser seiner vaterländischen Gegend versichert, wohl hundert im ganzen Laufe des dreizehnten Jahrhunderts gebaute Landkirchen zu kennen, an welchen der Rundbogen vorherrsche; er bemerkt ferner, dass der frühgothische Styl sich von seiner ersten Aufnahme an bis zu 1266 wenig verändert habe [3]). Alles dies beweist, dass der Styl hier nicht völlig einheimisch ist. Allerdings hatte aber der gothische Styl selbst einen Theil seiner Elemente aus dem normannischen genommen, war daher demselben einigermaassen verwandt, und konnte leicht neben ihm Eingang finden. Das Kreuzgewölbe, der eigentliche Ausgangspunkt des gothischen Styles, war hier bereits einheimisch, der Façadenbau enthielt die Grundgedanken der gothischen Façade, die Lisenen hatten schon fast die Bedeutung von Strebepfeilern erlangt. Ueberdies herrschte hier eine verwandte Gesinnung wie im nördlichen Frankreich, derselbe romantisch ritterliche Geist, dieselbe Thatkraft, dieselbe Freude am Entschiedenen und Rüstigen.

Etwa um 1170 beginnt hier die häufigere Anwendung des Spitzbogens und eine Art Uebergangsstyl, jedoch von mehr decorativer als constructiver Tendenz und mit manchen fremdartigen Anklängen, theils aus England theils aus den anderen damals unter englischer Herrschaft stehenden französischen Provinzen. Dies zeigt unter Anderem das Kapitelhaus von St. George in Bocherville, dessen Begründer im Jahr 1157 die Würde des Abtes erlangte und 1211 in diesem Hause begraben wurde [4]). Es ist eine rechtwinkelige Halle ohne Zwischenpfeiler, mit hochansteigender Spitzbogenwölbung, die unteren Fenster sind rundbogig und über ihnen theilt ein Rundbogenfries ab, die oberen Fenster sind spitzbogig und zeigen eine frühgothische Einfassung mit Säulen. Die Details, besonders der Statuenschmuck der drei Eingangsthüren, sind aber so abweichend von dem Style der Normandie, so sehr dem von Anjou und Poitou entsprechend, dass man noth-

---

[1]) Bull. monum. XIII, S. 380.

[2]) Bull. monum. XVI, p. 520, werden die Kirchen von Veulettes, Graville und Aufay als Beispiele angeführt.

[3]) Caumont im Bull. monum. XVI, 441, und XIII, S. 386, in der Note. Er vergleicht dabei die Abteikirchen des zwölften Jahrhunderts in Bures und Fécamp mit den Kirchen von Neufchatel, Gisors, St. Marie des Champs und St. Ursule de Benabec, die von 1248 bis 1266 entstanden sind.

[4]) Gallia christ. XI, col. 271. — Abbildung bei Lenoir, Architecture monastique, Paris 1856, B. II. S. 323.

wendig auf die Theilnahme von Künstlern aus dieser Gegend schliessen muss[1]).

Das früheste Beispiel einer Annäherung an den französisch-gothischen Styl giebt die Abteikirche zu Fécamp[2], welche nach einem Brande von 1170 neu erbaut, schon im Jahr 1181 eine Weihe, ohne Zweifel aber erst des Chores, erhielt, und unter dem Abt Radolphus wahrscheinlich um 1200 vollendet sein soll. Man kann wahrnehmen, dass die Hinneigung zu den neuen Formen erst während des Baues entstanden ist. Der Chor enthält noch einige rein romanische Theile, das Kreuzschiff und die ersten Pfeiler des Langhauses zeigen Uebergangsformen, Rundpfeiler, spitze Bögen, aber noch eckige Profile; die neun westlichen Arcaden des Langhauses endlich sind durchweg im edeln frühgothischen Style; kantonirte Säulen mit dreifachen, vom Boden aufsteigenden Gewölbträgern, Profile der Arcaden mit tieferer Höhlung zwischen den Rundstäben, die Gallerieöffnung zweitheilig und mit einem Vierblatt im Bogenfelde, die Oberlichter aus zwei einzelnen, in stumpfen Spitzbögen geschlossenen Fenstern gebildet, zwischen denen, aber nicht zu einem Ganzen verbunden, eine Kreisöffnung steht. Das Aeussere ist ziemlich einfach, aber doch schon mit Strebebögen und gothischem profilirtem Gesimse versehen. Die Seitenschiffe und die darüber befindliche Gallerie haben je zwei Fenster, welche unter einem fünftheiligen Gewölbe stehen und durch dessen Stütze von einander getrennt sind; eine eigenthümliche, an die sechstheiligen Gewölbe des früheren einheimisch Styles erinnernde Anordnung. Die Beibehaltung der Gallerie und die Verbindung von Rundpfeilern und steilen Spitzbögen lassen darauf schliessen, dass die östlichen Theile bis zum Jahre 1200 und nach dem Vorgange der älteren französisch-gothischen Bauten entstanden sind, während die westlichen Traveen mit kantonirten Säulen und primitivem Maasswerk erst dem Dome von Rheims gleichzeitig sein können.

Der Neubau der Abteikirche zu Eu[3]) soll bald nach 1186, wo die Reliquien eines kurz vorher im Kloster verstorbenen heiligen Bischofs zahlreiches Zuströmen des Volkes verursachten, begonnen und um 1226, wo diese Reliquien im Chore beigesetzt wurden, vollendet sein. Ein Brand vom

---

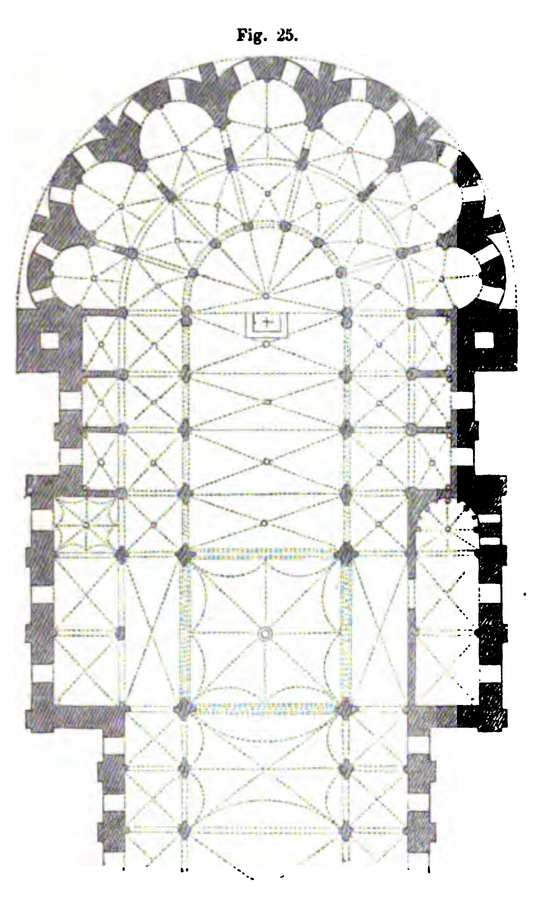
[1]) Inkersley, a. a. O. S. 17, giebt nähere Beschreibung.

[2]) Nachrichten und ausführliche Beschreibung bei Inkersley a. a. O. p. 78, 151, 232. Mertens (Baukunst d. M. A. 1850. S. 52) legt Gewicht darauf, dass zur Zeit des Brandes Heinrich von Sully, ein Bruder des Erzbischofs Moritz von Paris, der dort gleichzeitig die Kathedrale neu erbaute, Abt von Fécamp war. Es kann dahingestellt bleiben, ob dieser zufällige Umstand die Annahme der Formen des neuen Styles befördert hat. —

[3]) Viollet-le-Duc, II. S. 364. — Publicirt in den Archives de la comm. des monuments historiques. — Abbildungen ferner in der Voyage dans l'ancienne France, Normandie.

Jahre 1426 hat nicht die Erneuerung des ganzen Gebäudes[1], sondern nur des oberen Theils des Chors und der Façade herbeigeführt. Die Kreuzarme, ohne Eingangsthür und mit der Theilung in zwei Stockwerke, welche in älteren normannischen Kirchen öfter vorkommt, sind noch romanischen Ursprungs. Das Langhaus hat zwar durchweg spitze Bögen und Fenster, auch schon im Bogenfelde der Gallerieöffnungen ein Vierblatt, aber mehr romanische als gothische Details. Eigenthümlich sind am Aeussern die Rundbogenblenden, welche die Paare schmaler spitzbogiger Oberlichter überspannen. Die Pfeiler sind viereckigen Kerns und durch eine emporenartige Architektur verbunden, d. h. durch Gallerieöffnungen, die nur unter das Gewölbe des Seitenschiffs und nicht in eine wirkliche Gallerie führen, wie in St. Etienne in Caen. Man hatte eben während des Baues den Plan geändert, führte die Zwischenwölbung nicht aus und bildete die Seitenschiffe in einem höheren Geschoss, statt sie in zwei niedrigere Stockwerke zu theilen. Dagegen ist der Chor mit starken Rundsäulen, steilen Lancetbögen und einfachem Triforium in der Weise der französischen Bauten aus dem ersten Viertel des dreizehnten Jahrhunderts erbaut, und zwar in leichterem Style als in Fécamp.

Fig. 25.



St. Etienne, Caen.

[1]) Wie dies die Gallia christ. XI, col. 293 annimmt. Inkersley, a. a. O. p. 225, bemerkt mit Recht, dass diese Nachricht in der Uebertreibung eines auf Erlangung reichlicher Beisteuern berechneten Ablassschreibens ihre Quelle haben werde.

Um diese Zeit wird wahrscheinlich auch der schöne frühgothische Chor an der älteren Abteikirche **St. Etienne in Caen** begonnen, wenn auch erst um die Mitte des Jahrhunderts vollendet sein. Er hat einen Kranz von sieben halbkreisförmigen Kapellen, deren Anlage und Ueberwölbung sehr an die von St. Remy zu Rheims erinnert, an der Rundung Säulen mit Gewölbstützen auf den Kapitälen, knospenförmiges Blattwerk, die Basis mit dem Eckblatte, eine Gallerie, lancetförmige Arcaden und Fenster, dabei aber manche Eigenthümlichkeiten der englischen Gothik, welche entweder aus der gemeinsamen Quelle des älteren normannischen Styles auch hier entstanden, oder von England hierher eingeführt sein müssen. Schon die Gallerieöffnung hat eine englische, dem französischen Style fremde Form, indem sie aus einem grossen Rundbogen besteht, an den sich die Schenkel der zwei von ihm umschlossenen Spitzbögen anlehnen; indessen mag dies durch die unverkennbar beabsichtigte Accomodation [1]) an die im geraden Theile des Chores beibehaltenen grossen rundbogigen Gallerieöffnungen des alten Gebäudes entstanden sein. Unzweifelhaft aber zeigt sich englischer Einfluss darin, dass die Kapitäle im Oberschiffe und in den Seitenkapellen unter **einer** und zwar kreisförmigen Deckplatte zusammengefasst sind, auf welcher die sämmtlichen Gewölbrippen ruhen, da

Fig. 26.



St. Etienne, Caen.

[1]) Gally Knight, der diesen Chorbau (nach dem Abbé de la Rue) erst von 1316 bis 1354 ausgeführt glaubt, will die frühgothische Form desselben überhaupt aus der Rücksicht auf die älteren Theile der Kirche erklären. So weit ist indessen die Accomodation niemals gegangen, und die Kennzeichen der Frühzeit des dreizehnten Jahrhunderts sind hier zu unzweifelhaft, als dass die im Jahre 1316 bis 1354 (d. h. während der Lebenszeit eines bestimmten Abtes) vermerkten Arbeiten am Chore mehr als geringfügige Reparaturen gewesen sein könnten. Mit dieser Ansicht stimmen auch Caumont im Bull. monum. VIII, p. 157, Jolimont in der Description des monumens de Caen, und Osten in der Wiener Bauzeitung v. 1845, überein.

diese unorganische Form in England überaus häufig und auf dem Continente, mit Ausnahme der Normandie, fast niemals vorkommt[1]) Altnormannisches Herkommen spricht sich dagegen in den Ketten-, Strick und Zickzackornamenten der Bögen und Gesimse des Inneren und in den glänzenden Schuppen an der äusseren Balustrade aus. Hier kommen auch, und zwar an der Gallerie, sich durchschneidende Bögen vor, aber nicht als kleiner Fries, sondern in ungewöhnlich grossen Verhältnissen, als eine Einrahmung der lancetförmigen Fenster und als eine Vermittelung ihrer scharfen Form mit dem übrigens noch vorherrschenden Halbkreise[2]). Die ganze Anlage ist sinnreich und die Ausführung von grosser Frische der Empfindung, aber allerdings mit einer mehr decorativen Richtung, und es ist bemerkenswerth, dass sie, obgleich sie offenbar nicht ohne Kenntniss der französischen Bauten von St. Remy in Rheims, Chalons oder Noyon entstanden ist, dennoch nur Strebepfeiler, aber keine Strebebögen hat.

Der Dom zu Rouen, das mächtigste Gebäude der Normandie, ist das Werk vieler Jahrhunderte. Er war im Jahre 1200 abgebrannt, erst 1207 wurde der Beschluss der Herstellung dem uneinigen und widerstrebenden Kapitel durch päpstliche Sendschreiben abgenöthigt. Das neue Gebäude war unter der Leitung des Baumeisters Ingelramnus, welcher 1214 auch an der Abteikirche zu Bec arbeitete, um 1235 schon so weit vorgeschritten, dass der Erzbischof darin begraben werden konnte. Die Einweihung erfolgte indessen erst 1280, und einzelne Theile wurden noch später, die Façaden und Thürme sogar erst im fünfzehnten Jahrhundert vollendet[3]). Diese Spätzeit ist im Aeusseren, mit Ausnahme des südlichen Façadenthurmes (St. Romain), welcher aus dem zwölften Jahrhundert beibehalten ist, vorwaltend,

---

[1]) Caumont Bull. monum. XV, 509, XVI, 422.

[2]) Die ganze Choranlage zeigt die Vorliebe für den Halbkreis. Die halbrunden Kapellen und die Strebepfeiler zwischen ihnen sind so angeordnet, dass die Scheitelpunkte der ersten und die äussersten Enden der letzten innerhalb einer durch sie angedeuteten Halbkreislinie liegen; diese Linie ist dann weiter oben in der Bedachung des Kapellenkranzes wirklich dargestellt, indem von den Aussenseiten der Strebepfeiler bis zu einer Console in der Mitte der Kapellennischen Bögen gezogen sind, welche ein halbkreisförmiges Gesims und Dach tragen, das sich über die eingehenden Winkel zwischen den Nischen und Strebepfeilern fortzieht. Diese Arcatur erscheint dann verdoppelt und bereichert an den sich durchschneidenden Bögen der Gallerie, und die ganze Choranlage giebt also in allen drei Stockwerken (und zwar, da keine Strebebögen bestehen, unverdeckt) die Kreisform.

[3]) Den Brand bekunden Sigeb. Chron. p. 162, und das Chron. Rotomag. bei Labbeus. Das Uebrige erzählt die Gallia Christ. Vol. XI, col. 58 — 62. Weitere Nachrichten bei Gilbert, Description historique de la cath. de Rouen, 1837. Chapuy moyenâge monumental Nro. 37 die Façade, Nro. 56 das Innere.

das Innere trägt dagegen den Charakter des frühgothischen Styles. Einiges weiset auch hier nach England hin, so der gewaltige Thurm auf der Vierung des Kreuzes und der weite Abstand der beiden Westthürme von einander, welche wie ein vorderes Kreuzschiff über die Seitenwände des Langhauses vorspringen; das Uebrige ist französischen Styls, jedoch mit manchen Eigenthümlichkeiten. Das Langhaus ist der ältere Theil. Bemerkenswerth ist darin zunächst, dass die kräftigen Pfeiler, viereckigen Kerns und auf der Frontseite mit drei hoch hinaufsteigenden Diensten, wie in der Abteikirche zu Eu, durch eine emporenartige Architektur, durch Gallerieöffnungen ohne wirkliche Gallerie, verbunden sind. An Stelle der Emporen läuft ein schmaler Umgang auf den unteren Arcaden hin, der sich auch um die Pfeiler herumzieht, wo er von ausgekragten schlanken Säulchen getragen wird[1]. Damit steht denn auch die sonderbare Ausstattung dieser Pfeiler in den Seitenschiffen im Zusammenhange; die Halbsäulen haben hier nämlich durchweg nur die Höhe jener anderen, welche die scheinbare Gallerieöffnung tragen, während auf ihnen noch eine Zahl von freistehenden Säulen als Stütze des oberhalb der gedachten Gallerieöffnungen liegenden Gewölbes steht. Ueber jener scheinbaren Gallerie liegt dann unter den niedrigen Oberlichtern ein auch ungewöhnlich geordnetes Triforium. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass sowohl die Gestalt des Pfeilers als alle diese Eigenthümlichkeiten mit der Benutzung älterer Ueberreste bei dem Bau des dreizehnten Jahrhunderts zusammenhängen. Etwas jünger und mehr den französischen Bauten aus dem zweiten Viertel des dreizehnten Jahrhunderts verwandt ist der Chor. Er ist im Innern durch fünf Seiten des Zehnecks geschlossen, und hat Umgang und Kapellenkranz, diesen aber nur von drei halbkreisförmigen Kapellen[2]) mit dazwischen gelegenen Fensterwänden. Rundsäulen mit Knospenkapitälen und Eckblättern der Basis tragen die steilen, kräftig profilirten Scheidbögen, über denen nach einem hohen, aber aus gleichen einzelnen Bögen bestehenden Triforium die hohen, dreitheiligen Oberlichter mit reichem Maasswerk den Raum bis zum Schildbogen der Gewölbe füllen. Diese Fenster und die Oberlichter und Gewölbe des Langhauses gehören jedoch wahrscheinlich erst dem vierzehnten Jahrhundert an. Ungeachtet der Ungleichheit der Theile

---

[1]) Abbildung dieser originellen Anlage bei Viollet-le-Duc, VI. S. 18, welcher annimmt, dass dieselbe den Zweck haben konnte, das Aufhängen von Teppichen an den Festtagen zu erleichtern. Es ist kaum glaublich, dass man für diesen Zweck eine so kostspielige Anlage gemacht; sie wird hauptsächlich ihren Grund in der Geschichte und in den wechselnden Intentionen der Leiter des Baues gehabt haben, wie Viollet-le-Duc selbst II. S. 364 dies bei der ganz ähnlichen Anlage in der Kirche zu Eu vermuthet.

[2]) Die mittlere Chorkapelle ist im 14. Jahrhundert in verlängerter Gestalt erneuert.

macht das gewaltige Gebäude[1]) besonders auch durch die ernste Haltung der Pfeiler und Arcaden des Langhauses einen sehr imposanten und befriedigenden Eindruck, welcher schwerlich bei der Annahme der kantonirten Säule erreicht sein würde, und uns daher wieder auf die Bedeutsamkeit dieses älteren Pfeilers hinweist.

Dennoch wurde gerade jetzt die Rundsäule häufiger angewendet. In der Stiftskirche zu Mortain, welche wahrscheinlich in Folge einer Zerstörung der Stadt im Jahre 1216 neu erbaut wurde, findet sie sich bei übrigens romanischem Detail neben lancetförmigen Scheidbögen und Fenstern. In der 1226 geweihten Kathedrale von Louviers[2]) erinnern die kurzen Rundsäulen, welche auf schweren Blattkapitälen die Dienste eines quadraten Gewölbes tragen, an Notre-Dame von Paris. Indessen fehlt die Gallerie und statt des Triforiums sind einzelne zweitheilige Oeffnungen angebracht. Die Oberlichter bestehen, wie in der Kirche zu Fécamp, aus einer Gruppe von zwei spitzbogigen Fenstern ohne Maasswerk mit einem dazwischen gestellten, aber in keiner Weise damit verbundenen Kreise. Der Chor ist hier nach der englischen, aber freilich auch in vielen kleineren Kirchen der Normandie beobachteten Sitte gerade geschlossen.

Dagegen hat die frühere Kathedrale, jetzt St. Pierre, in Lisieux[3]) welche nach einem Brande vom Jahre 1226 errichtet wurde, den Chorumgang, mit Doppelsäulen an der Rundung und einfachen, stämmigen, denen der Kathedrale von Louviers gleichenden Rundsäulen im Schiffe. Die Façade ist ein gutes Beispiel frühgothischer Weise. Die Fenster sind durchweg lancetförmig und ohne Maasswerk; die Scheidbögen haben stumpfere Zuspitzung und derbe Profilirung.

Von nun an schliessen sich die bedeutenderen Bauten näher dem französischen Style an. Die Kathedrale von Séez hat noch Rundsäulen, aber ein reicheres, durch drei Doppelbögen über jeder Arcade gebildetes Triforium. An das Schiff, das, wenigstens in der ersten Anlage, noch romanisch ist, lehnt sich der Chor mit fünf stärker heraustretenden Kapellen ähnlich denen an der Kathedrale zu Le Mans[4]). Aehnlich ist der um diese Zeit mit Umgang und Kapellenkranz erbaute Chor der Kathedrale von Bayeux. Die Kathedrale von Coutances endlich, an welcher um 1250 der Chorbau schon bis zu den Nebenkapellen vorgerückt war, gehört schon

---

[1]) Die ganze Länge beträgt jetzt 408, die Höhe des Mittelschiffs 84, die der Seitenschiffe 42 Fuss. Ein Grundriss bei Viollet-le-Duc, Dict. II. S. 362.

[2]) Gallia christ. XI, 584. Ausführliche Beschreibung bei Inkersley a. a. O. p. 263 — Osten a. a. O.

[3]) Wiederum Nachrichten und Beschreibung bei Inkersley a. a. O. p. 82 und 266. — Perspectivische Ansicht in de Caumont, Bulletin monumental, Bd. XXXIII. S. 88

[4]) Grundriss bei Viollet-le-Duc, II. S. 358.

dem eleganteren Style an, welcher sich in Paris unter Ludwig dem Heiligen gebildet hatte. Sie hat durchweg schlanke Verhältnisse, eine Gewölbhöhe von 100 Fuss, im Schiffe Bündelpfeiler, im Chore wieder gekuppelte Rundsäulen [1]. Der siebenseitig geschlossene Chor mit zwei Umgängen, von welchen der äussere, wie in St. Etienne zu Caen, gemeinschaftlich mit den Kapellen überwölbt ist, zeigt die französischen Einflüsse am sichtlichsten. An den übrigen Theilen treten dagegen die normännischen Elemente stärker hervor, die Pfeiler an der Vierung sind auffallend kolossal, sie haben den mächtigen achteckigen Centralthurm aus dem XIII. Jahrhundert, der nicht beendigt worden ist, zu tragen. Die beiden mit Helmen gekrönten Façadenthürme erhielten ihre Vollendung im XIV. Jahrhundert [2]. Nicht minder elegant sind die Kapelle des Seminars von Bayeux und einige kleinere Kirchen, wie die von Langrune und Norrey (Dép. Calvados) die von Moulineaux bei Rouen, die Kirche Saint-Sauveur zu Petit-Angely [3].

Die Normandie war jetzt mit dem königlichen Frankreich vereinigt, die Beziehungen zu England wurden durch die Gesetzgebung Ludwigs des Heiligen gelöst, dem Eindringen des in den älteren königlichen Provinzen mit Leidenschaft gepflegten Styls stand kein äusseres Hinderniss entgegen. Dennoch zeigt er hier manche fremde Eigenthümlichkeiten. Das Maasswerk und die reichere Gestaltung der Strebepfeiler und Strebebögen fanden hier erst in ihrer späteren Entwickelung Eingang. Die kantonirte Säule, welche in jenen anderen Provinzen so viel Beifall fand, kommt hier fast gar nicht vor, sondern stets die einfache Säule mit den Gewölbträgern auf ihrem Kapitäl, und zwar meist ziemlich gedrungen, wenn auch nicht so schwer wie in N. D. von Paris. Das Kapitäl ist ohne die nähere Beziehung auf die korinthische Form und ohne reichere Entwickelung des knospenartigen Blattwerks. Wenn der Umfang der Gebäude wächst, so ist dasjenige, was sich in Folge dessen in den Formen steigert, nicht die Grösse der Glieder, sondern eher die Anzahl derselben [4]. Im Allgemeinen ist der Styl schlanker,

---

[1]) Diese Kirche und die von Séez und Mortain waren es, auf welche die Antiquare der Normandie ihre Ansprüche auf die einheimische und frühe Entstehung des Styls stützten. Ueber die Bauzeit von Coutances vgl. Gallia christiana XI, col. 887 mit den Bemerkungen von Gally Knight in seinem Reisewerke. Uebrigens haben fast alle diese Kirchen in den Kriegen des vierzehnten Jahrhunderts Beschädigungen und deshalb spätere Reparaturen erhalten, durch welche namentlich der Charakter des Aeusseren verändert ist.

[2]) Grundriss bei Viollet-le-Duc, II. 361.

[3]) De Caumont, Bulletin monumental Bd. XX. p. 143, XXXII p. 667. An letzter Stelle Ansicht des Inneren. — Osten a. a. O.

[4]) Léon le Cordier, Note sur l'architecture de la Normandie au XIIIme siècle. Bulletin monumental, Bd. XXIX. S. 511.

weniger mit Elementen des antiken Styls gemischt, die horizontalen Linien treten nicht so stark hervor, die Neigung zu breiten, vollen Formen, welche den französischen Bauten eigen ist, fällt hier nicht auf. Entschiedene Entlehnungen aus dem in England sich bildenden Style sind seltener, als man nach der ursprünglichen Stammesverwandtschaft erwarten sollte, indessen kommen die schon erwähnten runden Deckplatten und die Anordnung des Maasswerks mit parallelen Bögen, wie wir sie in England näher kennen lernen werden, auch hier häufig vor[1]. Jedenfalls aber besteht, vermittelst der Nachwirkungen des beiden Ländern gemeinsamen früheren normannischen Styls, eine gewisse Verwandtschaft des Geschmacks. Das Lancetfenster bleibt beliebt, die Ornamentation behält den scharfen, eckigen Charaker der früheren normannischen Schule, der Zickzack, der frei gearbeitete gebrochene Stab werden noch häufig angewendet. Selbst der ungeregelte Gebrauch menschlicher und thierischer Köpfe kommt noch vor; in der Kirche von Domblainville vertreten sie an schlanken gothischen Säulchen die Stelle des Kapitäls[2]. Die Façaden lassen in den Gruppen ihrer Fenster noch immer das Vorbild des Styls von St. Etienne erkennen, nur dass die Fenster jetzt lancetförmig und reicher gegliedert sind. Endlich bleibt der Thurm auf der Vierung des Kreuzes hier wie in England im Gebrauche. Dabei wird aber die Ausbildung der Thürme hier mit besonderer Vorliebe gepflegt; sie erhalten, selbst bei kleineren Kirchen, reich gegliederte Schallöffnungen und einen hohen und schlanken steinernen Helm, und kommen in dieser Gestalt und mit vielfachen Veränderungen so häufig vor, wie in keinem anderen Lande.

Den entschiedensten Gegensatz gegen die Normandie bilden die südlichen Provinzen, Provence und Languedoc. Wenn jene den neuen Styl bereitwillig empfing und sich vollkommen aneignete, verhielten diese sich selbst dann noch spröde und ablehnend gegen ihn, als er schon seine Herrschaft über das ganze Abendland erstreckte. In der That war jener Styl aus nordischen Bedürfnissen entstanden. Die hellere Beleuchtung, welche man dort suchte, widersprach den südlichen Gewohnheiten; man liebte vielmehr das Dunkel schattiger Hallen, hatte daher keinen Grund, behufs Anlegung der Oberlichter das Tonnengewölbe mit dem Kreuzgewölbe zu vertauschen und brauchte weder Strebepfeiler noch Strebebögen. Das bisherige System des bildnerischen Schmuckes war dabei so befriedigend, so sehr dem

---

[1]) Vgl. ein Beispiel der letzten Art aus dem Chor der Kathedrale von Bayeux in Caumont's Abécédaire I, p. 316.

[2]) Caumont monum. im Bull. XV, p. 99.

einheimischen Sinne zusagend, dass man auch nicht aus decorativer Neigung zu Neuerungen veranlasst wurde. Der Spitzbogen endlich hatte nicht einmal den Reiz der Neuheit, da man ihn an Gewölben und auch in einzelnen Fällen an Fenstern angewendet hatte. Er widerstrebte aber der hergebrachten flachen Bedachung und der antiken Ornamentation, die man beibehielt, viel zu sehr, als dass man ihn jemals als decoratives Mittel herbeiwünschen konnte.

Ich habe weiter unten Veranlassung, ausführlich auf die Bauthätigkeit der Cistercienser einzugehen und die Ursachen nachzuweisen, aus welchen bei ihnen eine eigene Bauweise entstand, die manche Elemente des gothischen Styls in sich aufnahm, und, bei der raschen Verbreitung des Ordens über alle Länder, auch zur Ausbreitung dieses Styles beitrug. Auch im südlichen Frankreich traten sie in dieser Weise auf. Die Klöster Thorouet, Sylvacane, Senauque (Dép. du Var, Bouches du Rhône, Vaucluse) in den Jahren 1146—1148 gestiftet[1]), zeigen in ihren, im Laufe weniger Decennien gebauten Kirchen eine sehr übereinstimmende Anlage, ein Langhaus von drei Schiffen, Kreuzarme und neben dem eigentlichen Chorraume, auf jeder Seite zwei, jedoch der Axe des Schiffs parallel gestellte Kapellen. In Thorouet und in Senauque ist die Chornische halbkreisförmig, in Sylvacane ist auch diese, an allen sind die Nebenkapellen rechtwinkelig geschlossen. Die Schiffe sind mit spitzen Tonnengewölben gedeckt, die Seitenschiffe zwar nicht mit einem halben Tonnengewölbe, aber doch mit einem unvollständigen, so dass der innere Bogen bald nach der Spitze sich an die Wand des Mittelschiffes anlehnt. Das einheimische System ist daher befolgt, aber so modificirt, dass Oberlichter damit verbunden werden konnten. Die Gurtbögen der Gewölbe ruhen auf Consolen, die Pfeiler sind viereckigen Kerns, die Kapitäle schmucklos kelchförmig, die Arcaden des Schiffes sämmtlich in breiten Spitzbögen angelegt, die Fenster aber theils rundbogig gedeckt theils ganz kreisförmig. Obgleich das südliche Wölbungssystem hier die Anwendung des Kreuzgewölbes entbehrlich machte, finden wir in diesen Kirchen doch eine Reihe von Zügen, die auch an den Cistercienserkirchen anderer Gegenden vorkommen; die Vorliebe für Consolen und Kreisfenster, das einfache Kelchkapitäl, die eigenthümliche Choranlage, den Spitzbogen, theilweise den Gebrauch der Strebepfeiler, und überhaupt den Charakter knapper Zweckmässigkeit, den diese Ordensbauten mit den frühesten Bauten des französisch gothischen Styls gemein haben.

Wahrscheinlich zeigten fast zwanzig andere Cistercienserklöster, welche im Laufe des zwölften Jahrhunderts in der Provence und im Languedoc

[1]) Vgl. die Beschreibung dieser Kirchen und einige Abbildungen im Bull. monum. XVIII, 107 ff.

entstanden, ähnliche Formen. Allein während sie in anderen Gegenden, in England und in Deutschland, mehr oder weniger Einfluss auf die gesammte Bauthätigkeit des Landes ausübten, waren sie hier unbeachtete Fremdlinge, welche auf den einheimischen Styl ohne Rückwirkung blieben.

Diese Lage der Dinge änderte sich erst nach den Albigenserkriegen. Als das verwüstete Land eine von Paris aus beherrschte Provinz geworden war, als nordfranzösische Herren von seinen Schlössern, Günstlinge des Königs von seinen Bisthümern und Abteien Besitz nahmen, als auch die einheimischen Grossen in immer nähere Beziehungen zu der nördlichen Hauptstadt traten, wurde der nunmehr schon gereifte und zum fertigen Systeme ausgebildete gothische Styl auch hier eingeführt. Seine Vorzüge waren zu auffallend, er entsprach der allgemeinen Richtung der Zeit zu sehr, als dass man sich ihm hätte entziehen können. Aber niemals kam man dazu, ihn in seiner ganzen Kraft und Schönheit anzuwenden; die Hand versagte gleichsam den Dienst, ihr wurde zugemuthet, was ihr nicht natürlich war. Dem bequemen Sinne des Südländers widerstrebten die künstlichen Verbindungen, die feine und mühsame Berechnung, die unerschöpfliche Mannigfaltigkeit kleiner Theile, die nur für den, der ihre Bedeutung fühlt, ein Ganzes bildet. Die Richtung auf das Einfache, Breite, Horizontale war zu allgemein, zu sehr mit allen Gefühlen und Gewohnheiten verwachsen, als dass man die aufstrebenden Verhältnisse, den feinen Wechsel verticaler Glieder und Höhlungen sich wirklich aneignen konnte. Man baute im gothischen Style, aber nicht mit Lust, nicht mit voller Ueberzeugung.

Auch blieb die Zahl der gothischen Kirchen in den östlichen Theilen dieser Region klein und die meisten derselben gehören der späteren Zeit nach der Beendigung der Albigenserkriege an. Bis dahin lässt sich keine Veränderung des Styls bemerken. Noch St. André in Grenoble, obgleich erst 1226 gegründet, ist fast ganz romanisch, mit schwach zugespitzten Arcaden und dem Rundbogenfriese, und auch wo man gothisch baute, geschah es nur mit manchen Accomodationen an den früheren einheimischen Styl. Das Tonnengewölbe und die viereckigen Pfeiler wurden noch immer häufig angewendet. Die Seitenschiffe erhielten, dem früheren Gebrauche gemäss, meist eine dem Mittelschiffe nahe kommende Höhe; man bedurfte daher keiner Strebebögen und Fialen, die Oberlichter blieben klein. Der Chor wurde gewöhnlich ohne Umgang mit polygonem Schlusse gegeben, das Kreuzschiff blieb nicht selten fort, ja selbst grössere Kirchen wurden oft einschiffig angelegt. So finden wir es an der Klosterkirche in Vignogoul, unfern Montpellier, die bald nach 1220 angefangen sein soll, an St. Bernard zu Romans in der Dauphiné, und an der Klosterkirche von St. Maximin, unfern Marseille, deren hohe Fenster als höchste Leistungen des gothischen Styls in diesen Gegenden gerühmt werden, die aber erst 1279 angefangen

ist [1]) Auch die mächtige Kathedrale von St. Jean zu Lyon, obgleich schon nördlicher gelegen und im Wesentlichen gothischen Styls, zeigt durchweg romanische Reminiscenzen. Der Chor, der älteste Theil des gegenwärtigen Gebäudes und vielleicht noch in der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts entstanden, ist polygonförmig und ohne Umgang, aber in drei Stockwerke getheilt, das untere aus grossen spitzbogigen Fenstern ohne innere Gliederung, das obere aus Maasswerkfenstern, das mittlere dagegen aus einer rundbogigen Arcatur, einer Art Triforium mit reichen romanischen Säulchen, bestehend. Ausserdem ist noch ein Fries mit einer Art musivischer Verzierung auf weissem Marmorgrunde angebracht. Das Langhaus hat die eleganten Formen des vierzehnten Jahrhunderts, die Façade ist erst im fünfzehnten vollendet, die brillante Kapelle Karls von Bourbon gehört sogar dem sechszehnten an; aber an allen diesen verschiedenen Theilen vom ersten Eindringen des gothischen Styles bis in die Zeit der Renaissance mischen sich noch romanische Formgedanken ein. Und noch mehr gilt dies von den südlicheren Gebäuden dieser Region. Selbst wo die Details völlig gothisch sind, macht das Ganze, schon durch die breitere Anlage des Schiffes und durch das flache Dach, einen von den nordischen Gebäuden abweichenden Eindruck. Wir vermissen die Abstufung der verschiedenen Theile, den Wechsel des Festen und des Lichten, und finden statt dessen einfache, hohe Mauern mit wenigen und kleinen Fenstern, welche, zumal da sie oft statt der Fialen und Balustraden mit Zinnen bekrönt sind, ein fast festungsartiges Ansehen haben. Ueberhaupt gelang die Ausführung des gothischen Styls hier besser in kriegerischen Befestigungsbauten, als an Kirchen, was bei den Modificationen und Beschränkungen der freien Entwickelung des Styls, die dieser Zweck mit sich bringt, wohl erklärbar ist [2]).

Etwas früher und reiner tritt der gothische Styl im Languedoc auf, wo die nordischen Sieger ihn ebenso einführten, wie sie den Städten die Statutargesetzgebung von Paris, die s. g. Coutumes aufnöthigten. Schon die Abteikirche St. Paul in Narbonne, zu welcher 1229 der Grundstein gelegt wurde, ist gothischer Anordnung; aber ungeachtet ihrer ziemlich schlanken Pfeiler und ihrer regelmässigen Kreuzgewölbe macht sie mit ihren sparsamen und in weiten Abständen angebrachten Fenstern und ihren schweren, mit Figuren geschmückten Kapitälen noch den Eindruck eines romanischen Gebäudes. Erst nach der Mitte des Jahrhunderts entstand in diesen Gegenden

---

[1]) Merimée, Notes d'un voyage dans le Midi, p. 366 u. 226.

[2]) Das Schloss von Beaucaire, die Mauern von Aigues-Mortes, die Thürme von Villeneuve und Montmajour (Merimée a. a. O.), vor allem die Befestigungen von Carcassonne, (Archives des monuments historiques u. Viollet-le-Duc, Dict., an verschiedenen Orten) sind hervorzuheben.

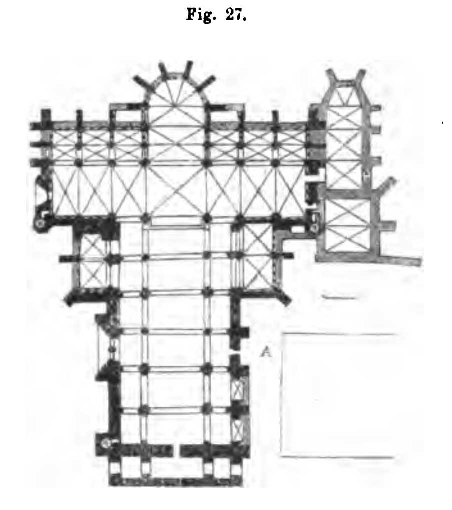
eine Gruppe von Kirchen, an denen die höchste Eleganz des neuen Styls, unter directem Einfluss des nördlichen Frankreichs, entwickelt wurde. Zu den berühmtesten derselben gehören die Klosterkirche von Vallemagne, 1257 gegründet und bald darauf mit einem schönen Kreuzgange versehen, und die Kathedrale St. Just von Narbonne, zu welcher Erzbischof Maurin im Jahre 1272 den Grundstein legte. Maurin war dem Hofe Ludwigs IX. nahe getreten, er hatte den König noch auf seinem letzten Kreuzzuge nach Tunis begleitet, es fehlte ihm daher weder an Veranlassung noch an Mitteln, den Prachtbau, zu welchem ihm der Papst selbst den Grundstein sendete und durch welchen er seine verdächtigte Rechtgläubigkeit bewähren wollte, durch Meister aus den Gegenden ausführen zu lassen, welche jetzt die blühendste Bauschule hatten. Schon im Jahre 1285 war der Bau so weit vorgeschritten, dass Philipp der Kühne, der zu Perpignan gestorben war, hier ein in der Revolution zerstörtes prachtvolles Grab erhielt; im Jahre 1318 baute man an den Kapellen des Kranzes, im Jahr 1332 war der Chor vollendet. Er wird bei einfachen, schmucklosen, aber vortrefflich behandelten Formen als eines der edelsten Werke des gothischen Styls gerühmt; die gewaltige Höhe der Gewölbe (120 Fuss), die schlanken, reichgegliederten Pfeiler, an denen man noch die Spuren ehemaliger Bemalung erkennt, die hohen und weiten Maasswerkfenster erinnern deutsche Beschauer an den Kölner Dom [1]), mit welchem diese Kathedrale leider auch das Schicksal theilte, dass sie nach der Vollendung des Chors liegen blieb Erst im vorigen Jahrhundert hat man den verunglückten und wieder aufgegebenen Versuch gemacht, Kreuzschiff und Langhaus hinzuzufügen. Auch an diesem ausgezeichneten Gebäude, das seinem Umfang wie seinen Formen nach in diesen Gegenden als eine vereinzelte Schöpfung dasteht, bemerkt man aber in einzelnen Theilen südliche Eigenthümlichkeiten. Die Thürme, welche neben dem Chore aufsteigen, sind schwerfällig; die Strebepfeiler bilden nicht Fialen, sondern schliessen nach dem südlichen Brauch, Kirchen zu befestigen, achteckig mit zinnenartiger Bekrönung und sind überdies auffallenderweise durch Arcaden, welche wie Brücken von einem Pfeiler zum anderen gezogen sind, verbunden.

Die beiden anderen Gebäude, welche man als die ausgezeichnetsten Leistungen des gothischen Styls in dieser Gegend nennt, die Kathedrale St. Nicaise zu Beziers und die östlichen Theile der Abteikirche St. Nazaire zu Carcassonne, sind erst am Ende des dreizehnten Jahrhunderts begonnen und gehören daher grösstentheils dem folgenden an. Das Lang-

[1]) K. Bernhard Stark, Städteleben, Kunst und Alterthum in Frankreich, Jena 1855. Vgl. übrigens auch Mérimée a. a. O. S. 373. — Grundriss bei Viollet-le-Duc, II, S. 375. Der Chor wetteifert in den Verhältnissen mit denen von Beauvais und Köln.

haus von St. Nazaire[1]) ist romanisch, vielleicht theilweise noch herstammend von dem 1096 geweihten Bau, mit schweren Pfeilern, theils cylindrisch, theils eckigen Kerns, im Mittelschiff mit spitzbogigen, in den Seitenschiffen mit schmalen rundbogigen Tonnengewölben. Auch der Chor, dessen Neubau hauptsächlich durch den Bischof Peter von Roquefort († 1321) betrieben wurde, scheint sich seinem Grundrisse nach, dem alten Bau anzuschliessen; statt der im gothischen Style beliebten Anordnung hat er nämlich die, welche hauptsächlich durch die Cistercienser im zwölften Jahrhundert vorbereitet war. Neben der in der Breite des Mittelschiffes aber ohne Umgang mit sieben Seiten des Zehnecks heraustretenden Chornische sind nämlich im Osten des Kreuzschiffes auf jeder Seite drei flache, rechtwinkelig schliessende Kapellen angebracht, vor denen dann noch eine Reihe von hohen und kräftigen Pfeilern eine Art Seitenschiff bildet. Dies alles ist aber nicht bloss im elegantesten gothischen Style, sondern mit einer Schlankheit und Eleganz ausgeführt, die fast zu übermüthiger Kühnheit wird. Seitenschiffe und Kapellen sind nämlich ungeachtet ihrer kleinen Abtheilungen bis zu der Höhe des Mittelschiffes gesteigert und die hohen Fenster der ganzen Ostseite stehen so dicht an einander gereiht, dass das Auge die dünnen Wandpfeiler kaum bemerkt. Aber das Maasswerk dieser Fenster und der beiden grossen Rosen des Kreuzschiffes hat schon nicht mehr die Reinheit des nördlichen Styles, während am Aeusseren des Chors noch Kragsteine in Gestalt von weiblichen Köpfen eine Reminiscenz romanischer Decoration geben[2]). An der Kathedrale zu Beziers endlich zeigt die Façade mit ihren viereckigen unverjüngten und zinnenbekrönten Thürmen und ihrer leeren, bloss durch eine gewaltige Fensterrose durchbrochenen Wandfläche[3]) die Umgestaltung

Fig. 27.



S. Nazaire, Carcassoene.

[1]) Archives des monuments historiques, mit Text. — Vgl. den Grundriss bei Viollet-le-Duc, Bd. II, S. 377 ff., und Näheres IV, S. 198 ff. Die Kirche ist neuerdings von Viollet-le-Duc restaurirt worden.

[2]) Stark a. a. O. S. 180 und Mérimée S. 418.

[3]) Eine Abbildung in der Voyage dans l'ancienne France, Languedoc.

und Vereinfachung, welcher der gothische Styl in diesen südlichen Gegenden unterworfen wurde.

Auch in der Auvergne erhielt sich der ältere Styl fast in gleichem Maasse wie in der Provence. Zwar wurde in Clermont-Ferrand, unfern der alten einheimischen Kirche N. D. du Port, seit 1248 unter der Leitung eines Meisters Johannes de Campis eine prachtvolle gothische Kathedrale begonnen, deren Chor schon 1285 geweiht, deren Schiff nach langer Unterbrechung im Jahre 1390 beendet wurde[1]. Allein sie war und blieb ein Fremdling im Lande. Die Heimath des Baumeisters kennen wir nicht, indessen zeigt das Wappen der Königin Blanca, der Mutter Ludwigs des Heiligen, an den frühesten Theilen des Baues, dass dieser mit ihrer Unterstützung und daher unter dem Einflusse der nordfranzösischen Schule ausgeführt wurde. Dieser entsprechen dann auch die schlanken Bündelsäulen, das leicht gehaltene Triforium, die grosse Gewölbhöhe und die meisten Details, so dass wir hier kein einheimisches Erzeugniss, sondern ein Monument jener nordischen Schule vor uns haben. Die Verwandtschaft mit der Kathedrale von Narbonne ist so gross, dass man hier denselben Meister zu erkennen meint[2]. Dass die Kapellen und die Seitenschiffe mit flachen Terrassen statt mit ansteigenden Dächern gedeckt sind, dass die Oberlichter nicht den ganzen Raum zwischen den Pfeilern ausfüllen, sind Zugeständnisse an den südlichen Brauch.

Von diesen südfranzösischen Provinzen aus will ich, wie in der vorigen Epoche, einen Blick in die ihnen verwandte romanische Schweiz werfen. Die Untersuchungen über das Aufkommen des gothischen Styls in dieser Gegend sind noch mangelhaft[3], aber schon die Kathedralen von Lausanne und Genf zeigen, dass er hier auf einer ziemlich frühen Stufe, früher als in der Provence Eingang fand.

Die Kathedrale von Lausanne lässt ungeachtet einiger Veränderungen und Zusätze, welche sie bei Restaurationen in den Jahren 1509 und 1810 erhalten hat, im Wesentlichen einen Bau aus der Mitte des dreizehnten

---

[1]) Michel, l'ancien Auvergne et le Velay, giebt Abbildungen und Vol. III. p. 152 Nachrichten. Vgl. auch Gailhabaud Denkmäler Vol. III.

[2]) Viollet-le-Duc, II, S. 472 f. Ebenda Grundriss.

[3]) Das Bd. IV, S. 494 erwähnte Werk von Blavignac beschränkt sich auf die romanische Zeit, und die in der ersten Auflage gegebenen Beschreibungen der Dome von Lausanne und Genf beruhten ausschliesslich auf meinen eigenen Anschauungen. Neuerlich sind die schweizerischen Monumente Gegenstände grösserer Aufmerksamkeit geworden. Vgl. Ramée l'Art du moyen age en Suisse in Didron's An. Arch. B. XVI 1856), Lübke Arch. Gesch. 3. Aufl. S. 519.

Jahrhunderts erkennen, der vielleicht schon im zwölften Jahhundert begonnen war oder Theile aus einem solchen früheren Bau beibehalten hat. Sie wurde 1275 geweiht. Das Langhaus[1]) hatte ursprünglich quadrate sechstheilige Gewölbe, von denen noch eins erhalten ist, starke Bündelpfeiler, eckigen Kerns und mit Halbsäulen nach der Richtung der Gewölbgurten umstellt, wechseln mit einfachen oder gekuppelten Säulen von verschiedener Stärke. Die Scheidbögen und die Arcaden der Gallerie sind spitz, aber mit einfacher romanischer Profilirung; die Kapitäle sämmtlich mit knospenförmigem Blattwerk versehen. Die Kreuzfaçaden sind durch drei lancetförmige und darüber gestellte kreisförmige Fenster belebt. Der Chor endlich ruht auf sechs Rundsäulen, und ist von einem (wegen des abschüssigen Bodens) niedriger gelegenen polygonen Umgange umgeben, in welchem an der Wand eine Arcatur mit kannelirten Pilastern und korinthisirenden Kapitälen angebracht ist. Nur eine Kapelle springt in Gestalt einer kleinen Apsis aus dem mittelsten Joche des Umgangs heraus. Dies scheint der älteste Theil, wie denn auch an der Gallerie des Chors noch Rundbögen vorkommen. Das Portal des südlichen Seitenschiffs hat zwischen Ringsäulen sechs Statuen, Moses, Johannes den Täufer und Abraham auf der einen, Petrus, Johannes den Evangelisten und einen anderen Apostel auf der anderen Seite, in dem strengen byzantinisirenden Style, der in Frankreich im zwölften Jahrhundert herrschte. Wir sehen daher hier Anklänge an französischen Styl und mehr an den von Burgund als an den der Provence. — Die streng gegliederte Fensterrose der südlichen Querhausfront hat Villard de Honnecourt in sein Skizzenbuch gezeichnet.

Die Kathedrale von Genf hat schwerlich noch Ueberreste aus dem Bau, welcher von 950 bis 1034 ausgeführt wurde[2]), obgleich manche Details noch sehr alterthümlich erscheinen, sondern gehört dem Ende des zwölften und dem dreizehnten Jahrhundert an. Das Langhaus erinnert in seiner Anlage fast an italienische Kirchen gothischen Styls, indem die Abstände seiner fünf Pfeiler überaus gross, fast der Breite des Mittelschiffs gleich sind. Diese Pfeiler sind zwar sämmtlich gleich, aber übrigens ähnlich wie die der Kathedrale von Lausanne, sehr stark, mit zwölf Halbsäulen umstellt, zwischen denen die Ecken des Kerns kaum merklich hervortreten, und von denen die mittleren ununterbrochen zum Gewölbe aufsteigen. Die attische Basis hat das ausgebildete Eckblatt, die Kapitäle sind sämmtlich verschieden und mit sehr mannigfaltigem Schmucke ausgestattet; bald mit

[1]) Grundriss bei Lübke, Arch. Gesch. 4. Aufl. S. 513, nach Aufnahme von Lasius.

[2]) Wie dies Blavignac Histoire de l'Architecture sacrée S. 277 annimmt. Derselbe giebt übrigens einen Grundriss, und Taf. LXV—LXXIII einige Details.

heiligen Darstellungen, bald mit Sirenen, Vögeln, geflügelten Greifen und anderen grottesken Gestalten, bald endlich bloss mit Blattwerk oder Verschlingungen, stets mit unverkennbarer Reminiscenz an das korinthische Kapitäl. Die Gestalten, Christus, die drei Marien am Grabe, Melchisedek, Abraham und Andere, sind unendlich roh behandelt, die phantastischen Figuren, unter denen sich auch eine Chimaera mit der Namensbezeichnung findet, lassen symbolische Beziehungen erkennen, aber das streng stylisirte, reiche Blattwerk deutet unzweifelhaft auf spätromanische Zeit hin. Die hohen, bald als Welle bald als Wulst gestalteten Deckplatten sind in ähnlicher Weise mit Palmetten oder Rankengewinden ausgestattet. Selbst die in breiter Zuspitzung hoch aufsteigenden Scheidbögen sind nicht unverziert geblieben, sondern haben wechselnden Schmuck von schachbrettartigen Viertelstäben, Klötzchen oder Perlen. Die Oberlichter bestehen aus Gruppen von drei Fenstern, vor denen eine freie Arcatur von fünf nach dem Scheitel des Schildbogens aufsteigenden Spitzbögen angebracht ist. Der Chor ist mit fünf Seiten des Zehnecks geschlossen, ohne Umgang, im Aeusseren mit dem Rundbogenfriese, im Inneren unter den spitzbogigen Fenstern mit einer rundbogigen Arcatur auf kannelirten Pilastern ausgestattet. Auch die Arcaden des Triforiums und die Fenster der Seiten- und Querschiffe sind rundbogig, aber ebenfalls mit spätromanischer Ornamentation, die letzten mit Säulen und kräftigen Archivolten reich verziert. Wir finden also auch hier, ungeachtet die ganze Anlage schon dem frühgothischen Style angehört, noch den plastischen Reichthum, aber auch die rohe Behandlung der Figuren wie in den früheren schweizerischen Bauten. Die Façade ist im vorigen Jahrhundert ganz umgestaltet, ein Thurm im Jahre 1510 erneuert, einige Kapellen gehören dem vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert an, der Hauptkörper der Kirche giebt aber mit seiner frischen und rüstigen Haltung im Geiste des frühgothischen Styls einen sehr günstigen Eindruck.

Genf gehörte zur Diöcese von Vienne in der Provence, aber es muss in baulicher Beziehung andere Verbindungen gehabt haben, welche die Hinneigung zum gothischen Style beförderten. Vielleicht waren diese durch Lausanne vermittelt, welches unter dem Erzbischof von Besançon stand, und somit schon nach Norden blickte. In der That gleichen die Oberlichter in der Kathedrale von Genf denen, welche sich in der ursprüdlich romanischen, aber vielfach veränderten Kathedrale dieser Metropole befinden. Neben diesen Kathedralen sind nur noch ein Paar kleinere Denkmäler zu nennen. Zuerst die Valerienkirche zu Sitten, eine Basilika mit polygonem Chorschluss und mit Thürmen an Stelle der Kreuzarme; die Mittelschiffjoche sind quadratisch, Gewölbe und Fenster spitzbogig, aber die reichgegliederten Pfeiler aus eckigem Kerne gebildet, das Ganze noch mit starken romanischen Reminiscenzen. Die Kirche zu Moudon (Milden) im

Canton Waadt gehört der Schule der Kathedrale von Lausanne an[1]. An ein Langhaus von sechs rechteckigen, aber dem Quadrat sich nähernden Spitzbogengewölben stösst ein gerad abschliessender Chor; starke cantonirte Rundpfeiler tragen breite spitze Scheidbögen, das Dach der Seitenschiffe steigt so hoch empor, dass nur in der obersten Spitze der Schildbögen für ein ganz kleines Fenster Raum bleibt. Die Wandfläche über den Arcaden ist durch eine Art Triforium, eine isolirt stehende Gruppe von drei säulengetragenen Bögen mit Kleeblattschluss, belebt. —

Nachdem wir so die südlichen Gegenden überblickt haben, beginnen wir die Betrachtung der westlichen Provinzen Frankreichs mit der nördlichsten derselben, der Bretagne[2]. Sie liefert den Beweis, dass das nordische Klima allein nicht genügte, um dem gothischen Style schnellen Eingang zu verschaffen. Ich habe schon in der vorigen Epoche bemerkt, dass diese Provinz sich in baulicher Beziehung erst spät entwickelte, die Spuren des gothischen Styls beginnen daher hier auch erst nach dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts. Sie zeigen aber merkwürdiger Weise mehr den Einfluss englischer, als französischer Gothik. Die Kirche von Beauport[3], welche, einige Zeit nach der im Jahre 1202 erfolgten Verlegung der Abtei an diese Stelle, in der ersten Hälfte des Jahrhunderts entstanden sein wird, hat noch Uebergangsformen; schwere Pfeiler viereckigen Kerns, runde Fenster in den Seitenschiffen, spitze Oberlichter. Aber ihre Kreuzarme haben nur auf der östlichen Seite Seitenschiffe, was in Frankreich niemals, in England gewöhnlich vorkommt, und das Maasswerk zeigt die in England übliche Bildung aus concentrischen Bögen. Interessant ist das Kapitelhaus mit seinen überaus schlanken, monolithen Säulen, und das um 1250 erbaute Refectorium, welches bei aller Eleganz gothischen Styls noch rundbogige Fenster hat.

Die Kathedrale von Dol[4] ist völlig englischer Anlage; ein Kreuzbau mit fast gleicher Länge des Langhauses und des Chores, rechtwinkeliger Chorschluss mit einem grossen achttheiligen Fenster, dahinter eine kleinere

---

[1]) Wir verdanken Herrn J. R. Rahn, der seit längerer Zeit mit einem Specialwerk über die Denkmäler der Schweiz beschäftigt ist, die Mittheilung einer Aufnahme dieser Kirche.

[2]) Das Werk über die Alterthümer der Bretagne von Charles de la Momeraye ist mir nicht zugänglich gewesen; ich folge hier Mérimée, Notes d'un voyage dans l'Ouest, den von Caumont im Bull. mon. XVI, 425 gegebenen Bemerkungen und der Voyage dans l'ancienne France, Bretagne.

[3]) Mérimée p. 136 und Caumont a. a. O. S. 441, vgl. mit Bull. mon. XV, p. 9.

[4]) Mérimée S. 170 und Caumont S. 458.

Kapelle der Jungfrau. Die Pfeiler sind im Schiffe aus vier, im Chor aus zehn Säulen zusammengesetzt, und tragen mit einem überschlanken, vom Boden aufsteigenden Stamme die Gewölbe. Auch die Kapitäle und Deckplatten und die Details des Triforiums gleichen englischen Bauten. Nur die Leichtigkeit der Strebebögen ist diesen fremd. Die Kirche ist, mit Ausnahme der Portale und zum Theil der Thürme, ganz in gleichem frühgothischem Style gebaut und wird gegen das Ende der Epoche angefangen sein.

Auch an der Kathedrale von St. Pol-de-Léon, deren Chor und Frauenkapelle erst aus dem vierzehnten Jahrhundert stammen, während im Schiff die romanischen Pfeiler des älteren Baus benutzt sind, findet sich Maasswerk englischer Form. Diese Einwirkung des englischen Styls ist, da ein enger politischer Zusammenhang nicht bestand, nur durch den keltischen Nationalcharakter zu erklären, welcher dieser Gegend fortwährend eine Hinneigung zu dem benachbarten Insellande gab.

Auch in den südlicher gelegenen Provinzen des Westens, die sich von den Grenzen der Bretagne und Normandie bis an die Garonne erstrecken, im vormaligen Herzogthum Aquitanien, fand der gothische Styl wenig Anklang. Bei den hier gehaltenen Versammlungen französischer Antiquare mussten die einheimischen Alterthumsfreunde die Frage nach dem Vorhandensein frühgothischer Kirchen in den Diöcesen von Bordeaux, Saintes und Angers unbedingt verneinen[1]. Die Bewohner dieser Provinzen, romanisirt wie die der südlichen Gegenden, und daher in Sprache und Poesie sich an diese anschliessend, hatten dagegen die Reinheit des keltischen Stammet in viel höherem Grade erhalten, und widerstrebten mit der diesem Stammes eigenen Zähigkeit dem germanischen Elemente. Wir sahen oben, dass dieses unter der Herrschaft der Karolinger fast keinen Einfluss auf sie geübt hatte, dass sie namentlich die Traditionen römischer Architektur noch im zehnten und elften Jahrhundert bewahrten. Die geistige Bewegung des elften Jahrhunderts hatte diesen stationären Zustand zwar gebrochen; neue Formen waren in Aufnahme gekommen, der Spitzbogen, den wir in decorativem Sinne angewendet schon um 1100 in Moissac fanden, das Kuppelsystem, welches von St. Front in Périgueux ausging, endlich die phantastische Ornamentation der Façaden, von der wir Beispiele gesehen haben. Aber diese Neuerungen schlossen sich dem bisherigen Systeme an, vermischten sich mit den romanischen Traditionen, erzeugten nicht das Bedürfniss nach weiteren Fortschritten und wurden mit derselben Beharrlichkeit festgehalten, wie früher die unmittelbare römische Ueberlieferung[2]. Noch die Façade

[1] Bull. monum. VIII, 309, 811; X, 568; VII, 522.

[2] Noch unter Philipp August wurde die Kirche zu Broissac mit Kuppeln wie in

von Notre-Dame la grande in Poitiers, die ich des Zusammenhanges wegen in der vorigen Epoche erwähnt habe, gehört gewiss erst der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts an, und eine Reihe kleinerer Kirchen zeigt, dass man noch im dreizehnten Jahrhundert an vielen Stellen ausschliesslich romanische Formen, nur in milderer und mehr harmonischer Weise, anwendete [1].

Zu diesen Elementen kam im Anfange dieser Epoche noch ein anderes. Durch die Vermählung Heinrichs II., Königs von England und Grafen von Anjou, mit Eleonore, der Erbin von Poitou, Guyenne und Gascogne, im Jahre 1152 wurden diese Provinzen nebst den dazwischen gelegenen Landschaften für Jahrhunderte zu einem Ganzen und mit England verbunden. Zwar war dieses Band für den Anfang keinesweges ein sehr inniges, aber der neue König war ein Freund der Architektur und beförderte besonders auch in diesen, dem Königspaare angestammten Besitzungen bauliche Unternehmungen, bei welchen wenigstens einzelne Formen der englischen Architektur um so eher in Aufnahme kamen, als auch sie zum Theil keltischen Ursprungs und daher dem einheimischen Geschmacke verwandt waren [2]. Zugleich aber war durch die gemeinsame Herrschaft auch eine nähere Verbindung mit der Normandie begründet, welche allmälig auch dem gothischen Style, so weit er hier schon bekannt war, Anwendung verschaffte. Es entstand hiedurch eine Mischung mannigfacher Elemente, in welcher sich aber auch wieder der einheimische Geschmack mit seiner Neigung zu breiten und schweren Formen geltend machte.

Ein Beispiel dieser Mischung giebt die Façade der Kirche St. Croix in Bordeaux [3], zu einer alten, im zehnten Jahrhundert gegründeten Abtei gehörig, anscheinend aus der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts stammend. Der Mittelbau, von zwei unvollendeten Thürmen begrenzt, hat ein

---

S. Front gebaut. Vgl. F. de Verneilh, des influences byzantines en France, Annales archéologiques.

[1]) Beispiele solcher spätromanischen Kirchen sind die von Charlieu (Loire), von St. Pierre in Chauvigny (Poitou) und endlich von Rétaud und Riaux im Saintonge. Bull. monum. VII, 582; IX, 517; X, 147, 559, 568. Höchst merkwürdig ist, dass die Chornische an der Kirche von Rétaud eine Zwerggallerie nach rheinischer Weise hat, dass mithin hier im äussersten Westen eine in Frankreich sonst durchaus unbekannte Form vorkommt. Der Berichterstatter (X, 559) scheint von ihrer Existenz in anderen Gegenden nichts zu wissen, und beschreibt und bewundert die Erfindung des Baumeisters, durch welche er Mauererleichterung und Zierde zugleich zu schaffen gewusst habe. Auch scheint aus den Bemerkungen, welche Viollet-le-Duc, Dict. I, p. 98 macht, hervorzugehen, dass ihm in Frankreich fast nur blinde Arcaturen dieser Art vorgekommen.

[2]) Godard-Faultrier, in seinem Werke l'Anjou et ses monuments, bezeichnet deshalb den Uebergangsstyl im Anjou und Poitou als: Style Plantagenet, um auf die Verbindung französischer und englischer Elemente hinzuweisen.

[3]) K. Bernhard Stark a. a. O. S. 231.

prachtvolles Hauptportal zwischen zwei schmalen und blinden Seitenportalen, darüber gekuppelte Bogenfenster und Gallerien, welche zur Aufnahme von Bildwerken bestimmt gewesen zu sein scheinen. Die reiche Ornamentation der Portale, Zickzack, Sterne, Schnabelspitzen, Schachbrettfriese, lässt den englisch-normannischen Einfluss erkennen, auch die Bögen sind mit dem Zickzack bedeckt; aber die Kragsteine und Blattornamente der Gesimse und die Gruppen von Halbsäulen an den Stockwerken der Thürme zeigen den antikisirenden südfranzösischen Geschmack.

In den nördlichen Gegenden Aquitaniens war diese antikisirende Richtung schon in der vorigen Epoche mehr in den Hintergrund getreten und dagegen durch klimatische Ursachen und nordische Einflüsse und zum Theil durch die Nachwirkungen des fremden Kuppelsystems eine grössere Empfänglichkeit für gothische Formbildung vorbereitet. Dies zeigt sich besonders an einem Monumente, dessen Entstehung unmittelbar an Heinrich II. anknüpft, und dessen Geschichte für diese Provinz überaus wichtig ist, an der Kathedrale von Poitiers [1]. Der Neubau derselben wurde im Jahre 1162, anscheinend ohne dringende Veranlassung, während der Anwesenheit der einheimischen Fürstin Eleonore und ihres Gemahls, mit Unterstützung dieses königlichen Paares begonnen [2], schritt dann aber überaus langsam fort, so dass die endliche Einweihung des vollendeten Gebäudes erst im Jahre 1379 stattfand. Indessen ergiebt sich aus den Feierlichkeiten dieses Aktes selbst, dass eine provisorische Weihe lange vorher stattgefunden haben muss, und die Kirche längst im Gebrauche gewesen war [3]. Auch lässt der Styl der einzelnen Theile keinen Zweifel darüber, dass Chor und Kreuzarme noch im zwölften, die unteren Mauern, die Grundlage der Pfeiler und die östlichen Abtheilungen des Schiffes im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts entstanden und nur bei dem Ausbau der oberen Theile desselben längere Pausen eingetreten sind. Die Anlage ist sehr einfach, aber doch sehr ungewöhnlich; sie hat nämlich bei geradem Chorschlusse zwar die Gestalt eines Kreuzes, aber nicht in gewohnter Weise. Der Hauptstamm dieses Kreuzes, der also

---

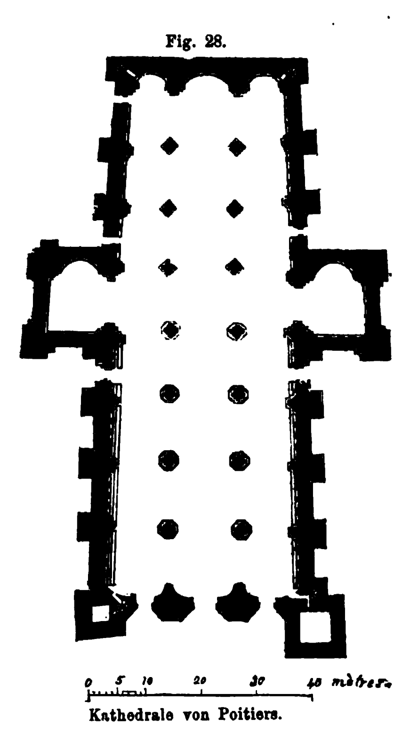
[1] Auber, Histoire de la Cath. de Poitiers, Paris 1849, 2 Bände mit einigen (freilich in architektonischer Beziehung nicht sehr befriedigenden) Zeichnungen. — Viollet-le-Duc, II, p. 370 f. und IX, p. 253 f., mit Abbildungen.

[2] Inkersley S. 67 und Auber p. 72. Urkundliche Bestätigungen dieser auf alter Tradition beruhenden Nachricht scheinen nicht vorhanden zu sein.

[3] Auber a. a. O. II, 122. Man brachte allen Schmuck der Altäre und die Reliquien, welche die Kirche bewahrte, einstweilen in eine andere Kirche, damit nichts andeute, dass diese Stätte vermöge einer vor fast zweihundert Jahren ertheilten Weihe dem Cultus gedient habe. Die ausführliche Erzählung zeigt deutlich, dass die Kirche schon seit langer Zeit im Gebrauche war, und giebt einen sehr augenscheinlichen Beweis dafür, dass das Datum der Weihe keineswegs einen zuverlässigen Anhaltspunkt für die Entstehungszeit des Gebäudes darbietet.

das Langhaus und den Chor bildet, besteht nämlich aus drei Schiffen von fast gleicher Breite, welche durch je sieben Pfeiler von durchweg gleichen und ungefähr auch der Schiffbreite gleichen Abständen geschieden sind. Dieser ganze Raum zerfällt also in vierundzwanzig ähnliche Gewölbfelder, und hat, da die auf der fünften Arcade, von Westen gerechnet, angesetzten Kreuzarme nur ungefähr die Grösse eines Gewölbquadrates haben, kein die ganze Kirche theilendes Querschiff. Die Kreuzarme erscheinen vielmehr nur als angesetzte Kapellen. Dieser so überaus einfache Plan ist nun aber sogleich mit der eigenthümlichen Unregelmässigkeit verknüpft, dass die Schlussmauer des Chores schmaler ist, als die der Façade (90 zu 105 im Lichten), und die Seitenmauern mithin nicht parallel laufen, sondern von Osten nach Westen bedeutend divergiren. Diese sonderbare Anlage ist dabei aber so consequent durchgeführt, dass sie nicht füglich durch eine blosse Nachlässigkeit entstanden sein kann; bei einer solchen würden die stumpfen Winkel, mit denen die Seitenmauern von der Chorwand abgehen, nicht völlig gleich ausgefallen sein. Man wird sie also für beabsichtigt halten und dadurch erklären müssen, dass die Erbauer durch diese Verengung nach Osten zu eine ähnliche Wirkung erreichen wollten, wie sie bei anderen Kirchen die Chornische gab, eine Concentration der heiligsten Stelle, eine perspectivische Nöthigung für die Gemeinde, das Auge nach ihr zu richten [1]. Eine zweite Eigenthümlichkeit des Gebäudes ist, dass es durchweg fast gleichhohe Schiffe hat. Zwar beträgt die Gewölbhöhe des Mittelschiffes im westlichen Theile der Kirche etwa 90, die des Chores und der Seitenschiffe etwa 75 Fuss, aber diese Differenz gestattete doch keine Oberlichter und wirkt mithin fast wie völlige Gleichheit der Höhe. Man kann indessen zweifeln, ob dies ursprünglich beabsichtigt oder nur im Laufe des Baues

Fig. 28.



Kathedrale von Poitiers.

[1]) Im geringeren Grade findet man eine solche Verengung nach Osten zu auch in anderen Fällen, z. B. an dem Langhause von St. Michele in Pavia.

wegen Unzulänglichkeit der Mittel beschlossen worden. Ein Schriftsteller des sechszehnten Jahrhunderts spricht sich für die letzte Annahme aus; man sehe, bemerkt er, an den Strebepfeilern, dass Strebebögen und mithin die Anlage eines höheren Mittelschiffes im Plane gelegen habe[1]. Er hat Recht, wenn er von dem westlich des Kreuzschiffes im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert ausgeführten Theile der Kirche spricht, denn hier sieht man wirklich auf den Strebepfeilern die Anfänge weiterer Absätze, die darauf hindeuten. Allein anders verhält es sich mit der östlichen Hälfte des Gebäudes, denn hier, am Chor und an den Kreuzarmen, sind die kräftigen Strebepfeiler mit der Brüstungsmauer des Daches durch ein Gesims geschlossen; auch lässt die Gestalt der Kreuzarme, die Decoration der Schlussmauer des Chores so wie die schon bedeutende Höhe der Seitenschiffe des letzten deutlich erkennen, dass man keine Erhöhung des Mittelschiffes beabsichtigt hat. In der That ist eine solche Anlage in dieser Gegend weniger überraschend, da auch die älteren Kirchen (selbst N. D. la grande und andere in dieser Stadt) drei Schiffe ohne Oberlichter und unter einem Dache haben. Erst als der gothische Styl, dem dies fremd war, zur Anwendung kam, wird man daher daran gedacht haben, wenigstens dem Langhause die gewöhnliche Anlage zu geben, ein Plan, auf den man dann wiederum später verzichtete, um die endliche Vollendung der Kirche nicht länger aufzuhalten[2]. Auf diese Weise entstand dann hier die Anlage gleichhoher Schiffe, die sich, ausserdem in Frankreich in keiner Kathedrale, ja selbst bei keiner grösseren Kirche findet[3].

Chor und Kreuzschiff sind noch durchaus rundbogig, von gewaltiger Mauerdicke, innerhalb welcher in den drei Schiffen des Chores und in den Kreuzarmen auf der östlichen Seite Nischen angebracht sind. Dieser ältere Theil des Gebäudes hat ein ziemlich kriegerisches, aber nicht ungefälliges Ansehen; der Unterbau steigt ohne Fenster oder sonstige Belebung bis zu bedeutender Höhe auf, worauf dann erst auf einem kräftigen, aber durch

---

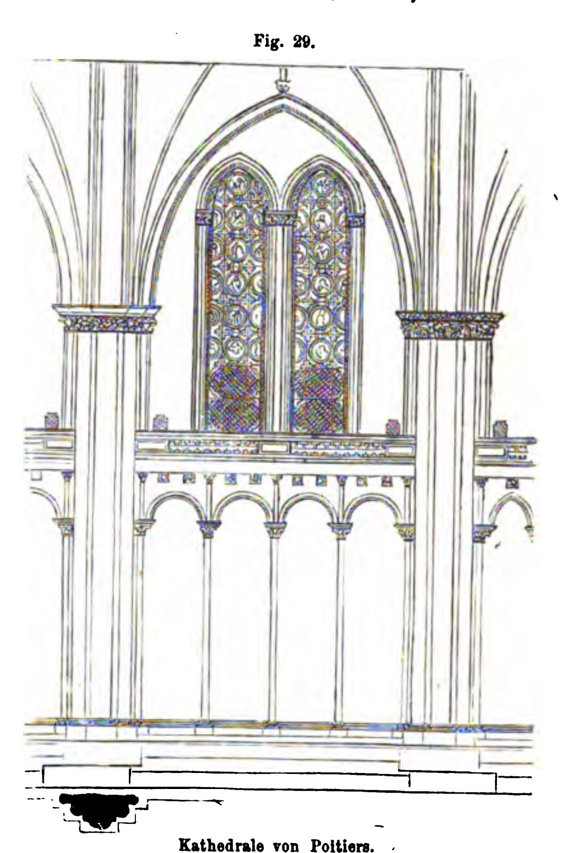
[1]) Bouchet, Annales d'Aquitaine, bei Inkersley a. a. O. p. 67. Voyre na esté poursuyvy selon la premiere entreprinse, car la voulte du milieu devoit estre a arcs boutans et dessus les autres deux voultes comme on peult veoyr p. les piliers des dictz arcs boutans.

[2]) Der Verfasser der S. 146 Nr. 1 angeführten weitläufigen Monographie berührt diese Frage mit keiner Sylbe, erwähnt indessen bei der genauen Beschreibung des ganzen Baues einer oberhalb der Gewölbe auf den Pfeilern des Schiffes ruhenden Mauer mit Oeffnungen, welche jetzt das Dach stützt. Eine sachverständige Untersuchung würde vielleicht die Ueberzeugung gewähren, dass sie für das Oberschiff bestimmt gewesen, aber auch, dass sie sich oberhalb des Chores nicht findet.

[3]) An kleineren Kirchen sollen sich auch in Frankreich gleichhohe Schiffe finden; man hat mir namentlich die Kirche von Vermanton, unfern Auxerre, genannt.

eine einfache Welle gebildeten Gesimse das etwas zurücktretende Stockwerk der ziemlich hohen Fenster ruht. An der Chorwand stehen hier drei, den Schiffen entsprechende, weite, rundbogige Fenster, deren Kämpfergesimse durch eigenthümliche, in die Mauer eingelassene Zwergsäulen mit dem Gesimse des dritten Stockwerks verbunden ist, welches dann durch schlanke Blendarcaden belebt, an den Ecken von achteckigen Thürmchen flankirt, und über den Seitenschiffen mit einer schwachen Brüstungsmauer, über dem Mittelschiffe mit einem niedrigen Giebel bekrönt ist. Die Seitenwände des Chors und das Kreuzschiff haben zwischen den sehr mächtigen Strebepfeilern hohe gekuppelte Rundbogenfenster. Jenseits des Kreuzes ist diese Anordnung fortgesetzt, nur dass die Fenster hier theils gekuppelt und in Lancetform, theils zweitheilig mit einfacherem, theils vier- oder sechstheilig mit reicherem Maasswerk gebildet sind, und dass die Mauerkrönung statt der einfachen Kragsteine des älteren Baues ein mit gothischem Blattwerk verziertes Gesims, statt der schlichten, undurchbrochenen Brüstungsmauer eine Balustrade von Vierpässen erhalten hat. Wir sehen daher in der Verschiedenheit dieser Theile, besonders in der der Fenster, das Fortschreiten des Baues von Osten nach Westen, gewissermaassen eine fortlaufende Geschichte der Fensterbildung. Die Façade, von zwei Thürmen ungleicher Grösse und Stellung flankirt, namentlich ihre drei reichgeschmückten Portale und die grosse Rose, gehören dem vierzehnten Jahrhundert an, während zwei andere, am Langhause nächst den Kreuzarmen angebrachte Eingänge mit ausserordentlich schöner Sculptur aus dem dreizehnten stammen möchten.

Fig. 29.



Kathedrale von Poitiers.

Im Inneren ist zunächst eine sehr zierliche Arcatur zu erwähnen, welche, im ganzen Bau gleich, an den Wänden angebracht ist und in jedem Joche aus vier rundbogigen Blenden besteht, die ein Gesimse tragen und so einen schmalen Umgang unter den Fenstern bilden. Die Kragsteine dieses Gesimses sind sämmtlich mit zierlich gearbeiteten Figürchen von höchst verschiedener Bedeutung geschmückt, theils Engel und symbolische Gestalten, theils Karrikaturen und Burlesken. Die Pfeiler sind viereckigen Kerns mit vier Front- und vier Ecksäulen, mit Eckblättern und Knospenkapitälen. Die Gewölbegurten sind durchweg breit, eckig, mit schwachen Rundstäben eingefasst; die Gewölbe haben vier Diagonalrippen, einige sogar ausserdem noch vier Scheitelrippen, dabei aber eine der Kuppel ähnliche Ausführung. Manches erinnert an englische Bauten; die solide, trotzige Schwere des Unterbaues und der Strebepfeiler, der gerade Schluss und die Länge des Chors, endlich auch die Arcatur des unteren Stockwerks im Inneren mit ihren Kragsteinen und Sculpturen, und selbst das achttheilige Rippengewölbe, das in England so gewöhnlich ist. Indessen fehlen doch die charakteristischen Merkmale des englischen Styls; die Pfeilerbildung, die gleiche Höhe der Schiffe sind eher aus einheimischen Vorgängen zu erklären, das achteckige Gewölbe und jene Arcatur kommen in der Uebergangszeit an Kirchen dieser Gegend auch sonst vor, und selbst der gerade Chorschluss war hier nicht unbekannt. Es sind daher höchstens englische und einheimische Elemente gemischt und zu einem, man kann nicht leugnen, sehr eigenthümlichen Ganzen sinnreich verbunden. Aber auf jeden Fall ist in der ganzen Anlage, Haltung und Ausstattung der östlichen Theile noch keine Annäherung an den gothischen Styl zu erkennen, und wir sehen vielmehr sehr deutlich, dass er erst später dazu getreten ist und sich an Fenstern und Portalen geltend gemacht, endlich aber doch dem einheimischen Provinzialismus accomodirt hat.

Ich habe schon früher[1]) der Kathedrale St. Maurice von Angers, als eines in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhundert entstandenen Gebäudes erwähnt, welches noch die Nachwirkung des Systems der Kuppelgebäude zeigt, wie es von St. Front in Périgueux ausgegangen war. Bestimmte historische Nachrichten, welche die erwähnte Bauzeit ergeben, besitzen wir zwar nicht, und die Localforscher geben ein älteres Datum an. Allein der Styl deutet auf diese Zeit, und es ist sehr wahrscheinlich, dass Heinrich II., der in der Normandie so viel baute und sich an der Kathedrale von Poitiers betheiligt hatte, die Hauptkirche seines Erblandes, Anjou, in gleicher Weise begünstigt und so den Neubau des Langhauses veranlasst haben wird, der dann im letzten Viertel des zwölften Jahrhunderts mit der Ausstattung des

[1]) Bd. IV, S. 535.

Westportals beendet sein mag. Dies ist nämlich im stumpfen Spitzbogen geschlossen und durch Statuen von langgedehnter Gestalt und dichtgefalteten, reichverzierten Gewändern in dem strengen Style der mittleren Provinzen Frankreichs geschmückt, und unterscheidet sich sehr wesentlich von der üppigeren Ornamentation im Poitou. Das Langhaus selbst ist einschiffig[1]), aber mit der bedeutenden Breite von 50 Fuss, und durch drei gewaltige kuppelförmige Kreuzgewölbe gedeckt, welche auf den Säulenbündeln der Wandpfeiler ruhen, zwischen welchen die Mauer, wie in jenen Kuppelkirchen, eine Reihe von flachen, von hohen Spitzbögen umgrenzten Wandnischen, und über diesen unter jedem Schildbogen zwei rundbogige Fenster enthält. Die östlichen Theile, Kreuzschiff und Chor, sind dem Langhause nicht gleichzeitig, sondern erst in den Jahren 1225 bis 1240 gebaut, haben aber im Wesentlichen dieselbe Anordnung, nur dass alle Fenster (paarweise und mit einer darüber gestellten Rosette gruppirt) spitzbogig sind und an die Stelle jener Wandnischen eine reich verzierte Arcatur, am Anfange des Chors von runden, weiterhin von spitzen Bögen getreten ist. Die Details sind dabei im Wesentlichen romanisch; die Kapitäle noch mit der Reminiscenz des korinthischen und mit Köpfchen von Engeln, Königen, Bischöfen zwischen dem Laubwerk, die Profile der Bögen und Gurten aus Rundstäben und Zickzack bestehend. Die Strebepfeiler gleichen den Wandpfeilern jener Kuppelkirchen, und für Strebebögen war natürlich keine Stelle. Einzelnes weiset nach England hin; so kommt zwischen den Säulchen der Arcaden jenes Zahnornament vor, welches im frühenglichen Style gerade an solchen Stellen wahrhaft wuchert. Noch um 1240 hat also der gothische Styl im Anjou, ungeachtet in dem benachbarten Mans der Chor schon seit 1217 in den reinsten Formen dieses Styls erstand, noch keinen Eingang gefunden.

Einzelne seiner Elemente, namentlich die praktisch nützlichen, waren indessen doch schon an einigen Stellen angewendet, wahrscheinlich durch klösterliche Vermittelung. Dies zeigt die merkwürdige Kollegiatkirche von Dorat (Haute-Vienne) in der ehemaligen Provinz Marche, nahe an der Grenze des Poitou gelegen, jetzt der Sitz eines Seminars. Die grosse und vollständig erhaltene Kirche hat die gewöhnliche Anlage; ein Langhaus mit schmalen Seitenschiffen, den Chor mit Umgang und drei radianten, das Kreuzschiff mit zwei anderen, dem Chore parallelen Kapellen. Unter dem Chore in seiner ganzen Ausdehnung liegt eine Krypta. Auf der Vorhalle des Mittelschiffes erhebt sich ein schwerer, fast quadrater Thurm, auf der Vierung des Kreuzes ein schlankerer, achteckiger, dessen Kuppel im Innern ungefähr 100 Fuss über dem Boden liegt, und dessen steinerner Helm, offenbar das

[1]) Grundriss bei Viollet-le-Duc, II, S. 369 und bei Felix de Verneilh, Arch. Byz. en France. Tab. XV.

Werk einer etwas späteren Zeit, die Höhe von 190 Fuss erreicht. Die Seitenschiffe sind mit romanischen Kreuzgewölben, das Mittelschiff ist mit einem spitzbogigen, durch Quergurten verstärkten Tonnengewölbe bedeckt. Schwere, viereckige, auf jeder Seite mit einer Halbsäule besetzte Pfeiler trennen diese Schiffe, während im Chor monolithe Rundsäulen stehen. Die inneren Arcaden sind spitz, die Fenster meistens rundbogig, nur am Chore mit kleinen Säulchen versehen, die Façade ist dagegen mit stumpfgespitzten Blendarcaden überzogen, und das Westportal von vier vertieften Archivolten überwölbt, welche, wie es im mittleren Frankreich nicht selten vorkommt[1], in einer den rheinischen Fächerfenstern ähnlichen Weise gebrochen und in mehrere kleine Bögen (hier in sieben) aufgelöst sind. Oberlichter fehlen; die Kapitäle sind mit Gestalten, Blattwerk oder anderen Ornamenten ziemlich roher Arbeit verziert; das Gesims ruht durchweg auf schlichten Consolen. Soweit also Alles im alten Style. Aber die Wände der Seitenschiffe und Kapellen sind mit Strebepfeilern bewehrt, für den Wasserablauf von dem flachen Dache der Seitenschiffe ist durch steinerne Rinnen gesorgt, und der ganze Bau macht durch seine schwere, aber sorgfältige Construction einen ähnlichen Eindruck, wie die Gebäude der ersten Stufe des frühgothischen Styls[2]. Er wird daher wohl nicht eher als am Ende des zwölften Jahrhunderts entstanden sein, und begründete hier gewissermaassen eine Schule, indem sich in der Umgegend mehr als fünfzig Kirchen sehr ähnlicher Art finden, unter denen die Klosterkirche zu Bénévent im Departement der Creuse fast als eine Kopie im verkleinerten Maassstabe erscheint. Eine weitere Ausbildung in der Richtung des gothischen Styls zeigt sich indessen nicht, und man blieb bei dieser schweren und einfachen Bauweise, bis der völlig ausgebildete Styl auch hier als ein Fremdling eindrang.

Dies geschah nicht eher als um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts, wo wir ihn an der Kathedrale St. André in Bordeaux[3] finden. Es ist ein kolossales Gebäude, an welchem vom elften bis vierzehnten und sogar, nachdem es im Jahre 1427 durch ein Erdbeben gelitten hatte, bis zum sechszehnten Jahrhundert gebaut wurde, und das daher sehr verschiedenartige Theile enthält. Die Westfaçade (1525) gehört der Renaissance an, die Nordfaçade des Kreuzes mit hoher Portalnische und schlanken Thürmen der

[1]) Graf Montalembert (Ann. arch. XIII, p. 327) führt Kirchen zu Menat und St. Hilaire-la-Croix, beide im Dép. Puy de Dome, an, welche, obgleich seiner Ansicht nach aus der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts herrührend, diese Verzierung haben. Auch an der Kathedrale von Puy findet sie sich.

[2]) Nachricht von dieser Kirche und einige Abbildungen giebt Texier, damals Oberer des dort errichteten Seminars, in den Annales archéologiques, Bd. XII, S. 250 ff.

[3]) Bulletin monumental VIII, 240. Bourassé, Cathedrales françaises, p. 572. Bernhard Stark a. a. O. S. 234.

Herstellung nach jenem Erdbeben, die übrigen östlichen Theile, namentlich der Chor mit Umgang und sieben radianten Kapellen, zeigen die reichen, aber noch reinen Formen des vierzehnten Jahrhunderts. Nur das Langhaus stammt aus der gegenwärtigen Epoche; seine Anlage fällt sogar noch in die Frühzeit derselben, denn sie verräth die Schule von St. Front. Es ist nämlich, wie jene Kuppelkirchen, einschiffig und dabei von der im gothischen Style unerhörten Breite von 54 Fuss, aber auch von der kolossalen Länge von 228 Fuss, und erscheint daher, obgleich seine sieben Gewölbe die Höhe von 85 Fuss erreichen, im Vergleich mit den gothischen Kathedralen schwerfällig und monoton. Am Fusse der Wände läuft im Innern, wiederum wie in jenen Kuppelkirchen, eine rundbogige Arcatur, über welcher die Oberlichter aus zwei Lancetfenstern mit einer dazwischen gestellten, aber noch kein Maasswerk bildenden Rosette bestehen. Dieser Theil scheint der Bauzeit von 1252 zuzuschreiben und beweist, dass sich noch um diese Zeit der Nachahmung nördlicher, gothischer Formen romanische Reminiscenzen beimischten. Eine sehr elegante Arbeit dieser Zeit und reineren Styls in derselben Stadt ist dagegen das laut Inschrift von dem im Jahre 1260 verstorbenen Canonicus Raimundus a fonte gestiftete südliche Seitenportal der ursprünglich romanischen, aber vielfach veränderten Kirche St. Severin, welches unter einer in Gestalt eines halben Achtecks vortretenden Halle liegt und aus einer Gruppe von drei hohen Spitzbögen besteht. Nur unter dem mittleren, der höher emporsteigt, öffnet sich ein breites Portal und zwar nicht nach gewohnter Weise unter geradem Balken, sondern unter einem reich mit Blattwerk verzierten Kleeblattbogen. Die Seitenfelder sind ohne Thüröffnung, wohl aber reich geschmückt mit Statuen zwischen Säulen. Die Giebelfelder und Archivolten der oberen Bögen sind ebenfalls reich mit Bildwerk überdeckt [1]).

Die höchste Leistung des gothischen Styls in diesen Gegenden, die Kathedrale St. Etienne von Limoges, steht mit zwei früher beschriebenen südlichen Kathedralen, denen von Clermont und Narbonne, im nächsten Zusammenhange. Sie hat den Chorschluss mit Umgang und fünf unter sich gleichen Kapellen und wetteifert an edler Ausbildung der Formen mit den nördlichen Domen, von denen sie künstlerisch abhängig ist [2]). Sie wurde aber erst 1270 begonnen; der Chor wurde im Laufe des vierzehnten, das Kreuzschiff und der östliche Theil des Langhauses erst am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts im spätgothischen Style erbaut, und seit 1537 die weitere Fortsetzung aufgegeben.

---

[1]) Stark a. a. O. S. 236. — Kleine Abbildung bei Viollet-le-Duc, IX, S. 336.

[2]) Grundriss bei Viollet-le-Duc, II, S. 374, Ansicht einer Chorkapelle S. 479, eines Kapitäls S. 538.

Wenden wir uns nun nach den östlichen Provinzen, so finden wir zunächst in Burgund im Ganzen noch sehr wenige Spuren des gothischen Styls. Die Kathedrale von Autun [1]) hatte eine Verbindung einheimischer Traditionen mit vortheilhaften Neuerungen gezeigt, welche vor der Hand noch genügte und noch zu neu war, um schon verlassen zu werden. Die Kathedrale von Langres, welche in der vorigen Epoche angefangen, aber bis 1180 oder 1190 fortgesetzt und vollendet wurde, schliesst sich diesem Vorbilde an, nur dass sie statt des Tonnengewölbes Kreuzgewölbe und statt der einfachen Concha, welche die Kathedrale von Autun damals hatte, einen Umgang im Halbkreis, jedoch nur mit einer Kapelle, erhielt. Fenster und Triforien sind rundbogig geschlossen, aber in den Gewölben herrscht der Spitzbogen. Die Anlage der Gewölbe des Chorumgangs und die unbeholfene und störende Verbindung der Halbkuppel der Chorrundung mit den Kreuzgewölben zeigt, dass diese Wölbungsart hier noch wenig bekannt war [2]).

Im Ganzen dauerte dieser Zustand bis zum Ende dieser Epoche. Eine Ausnahme macht nur der Theil der Diöcese Autun, welcher an die Diöcese Auxerre gränzt. Hier war die bedeutende Abtei von Vézelay, von der ich schon früher gesprochen habe [3]), eine Stätte fortwährender Bauthätigkeit. Schon die grosse dreischiffige Vorhalle, welche in den ersten Jahren dieser Epoche gebaut sein muss, zeigt Anklänge des neuen Styls. Der Spitzbogen und das Kreuzgewölbe sind darin durchgeführt; jedoch noch in einer Weise, welche an das bisherige Wölbungssystem erinnert, indem das Mittelschiff keine Oberlichter hat und die Gewölbe der Gallerie sich in aufsteigender Richtung, also mit einer Anstrebung, an das Mittelschiff anlehnen. Dagegen hat der wahrscheinlich von dem Abte Hugo (1198 — 1206) gebaute Chor schon entschieden gothische Tendenz, Säulen mit daraufstehenden Gewölbdiensten, spitze, lebendig profilirte Scheidbögen, ein Triforium von Doppelöffnungen, enggestellte, schlanke Lancetfenster, das Ganze von Rippengewölben bedeckt, und zwar so, dass die des geraden Theils mit einer etwas künstlichen, aber sinnreichen Anordnung der Halbkuppel eine Widerlage geben. Die Einrichtung der fünf radianten Kapellen erinnert an St. Remy in Rheims, indem sie auch hier durch Durchgänge mit einander verbunden sind, und also eine Art zweiten Umgangs, jedoch ohne Säulenstellung vor den Oeffnungen der Kapellen bilden. Der Rundbogen kommt nur noch an der

---

[1]) Vgl. Bd. IV. S. 518.

[2]) Näheres darüber bei Viollet-le-Duc, I, S. 230. Der jetzige polygonale Chor der Kathedrale von Autun stammt erst aus dem 15. Jahrhundert. — Grundriss und Durchschnitt von Langres bei Viollet-le-Duc, II, S. 316 f.

[3]) Bd. IV, S. 513. Publication von Vézelay in den Archives des monuments historiques mit Text. — Viollet-le-Duc, Dict. über die Vorhalle. Bd. IV, p. 31; über Schiff und Chor. I, p. 231, 232 und IX, p. 247.

Arcatur unter den Fenstern der Kapellen und als Umschliessung der gekuppelten Spitzbögen des Triforiums wie der spitzbogigen Oberlichter vor. Auch die Kirchen von Montréal und Pont Aubert, unfern von Vézelay, haben einen Uebergangsstyl mit gothischer Tendenz, spitzbogige Gewölbe, theils solche, theils rundbogige Fenster, Pfeiler eckigen Kerns, und endlich, wie auch in der Champagne an Dorfkirchen nicht selten, den graden Chorschluss [1].

Unzweifelhaft endlich ist der Einfluss des nordischen Styls auf den um 1230 begonnenen Neubau der schönen Kirche N. D. zu Dijon [2]. Es ist ein Bau von mässigem Umfange und Aufwande, dem Charakter einer städtischen Pfarrkirche entsprechend, dabei aber von grosser Frische der Erfindung und Anmuth der Ausführung. Man erkennt, dass der Erbauer die Principien des gothischen Styls sich ganz zu eigen gemacht hat, aber sie mit Freiheit und ohne ängstliches Anschliessen an das Herkommen der nördlichen Provinzen anwendet. Der Chor ist ohne Umgang, von fünf Seiten des Achtecks begrenzt, von zwei Reihen ungetheilter spitzbogiger Fenster und dazwischen durch kreisförmige Oeffnungen beleuchtet; im Aeussern mit mächtigen Strebepfeilern rein constructiv gehalten, im Innern durch wechselnde Reihen schlanker Wandsäulen vollständig belebt. Das Kreuzschiff ist ohne Seitenschiffe, jedoch mit zwei auf der Ostwand heraustretenden polygonen Kapellen. Im Langhause tragen Rundsäulen auf achteckiger Basis die Dienste, von denen sechstheilige quadrate Kreuzgewölbe aufsteigen; über den spitzbogigen Arcaden ist ein einfaches, aus Spitzbögen gleicher Höhe gebildetes Triforium, darüber unter jedem Gewölbe ein Paar spitzbogiger Fenster ohne Maasswerk. Soweit schliesst sich alles dem nordischen Style an, dagegen tritt auf der Westseite ein südliches Element hervor. Hier ist nämlich nach älterem burgundischen Herkommen (Band IV. S. 508) eine weite, zweistöckige Vorhalle von der Breite des Langhauses und der Tiefe eines quadraten Mittelgewölbes, mit einer eleganten, aber durchaus von der nordischen Sitte abweichenden Façade angebracht. Zunächst nämlich ist die Anlage von Strebepfeilern durch ein künstliches Stützungssystem vermieden, so dass sich die Halle jetzt mit einer Doppelreihe von überaus zierlichen Pfeilern und Bögen öffnet, dann aber steigt dieser Façadenbau ganz nach italienischer Weise über die Vorhalle hoch hinaus und ist dabei durch zwei Reihen von spitzbogigen, auf sehr schlanken Säulen ruhenden Arcaden geziert,

---

[1]) Zeichnungen und Beschreibungen beider Kirchen in den Annales Archéologiques Vol. VII, p. 169, und XII, p. 164 und 282.

[2]) Einige Abbildungen bei Chapuy cath. franc. Vol. II. Genaueres bei Viollet-le-Duc, Dict. Bd. IV, S. 99 ff. (Vorhalle) u. S. 131 — 146 (Chor und Langhaus) Bd. VI, S. 14 ff., Bd. VII, S. 283 ff., (Vorhalle) Bd. IX, S. 234 ff.

welche ein Fries mit Blattwerk und figürlichen Darstellungen trennt. Es ist hier also eine Anlage gegeben, welche sich ungeachtet der überaus schlanken und zierlichen gothischen Details, durch das ausschliessliche Vorherrschen der Horizontale von der Tendenz des gothischen Styls scheidet und einen entschieden südlichen Charakter annimmt. Es scheint nicht, dass diese Richtung sich von hier aus weiter verbreitet hat[1]).

Lothringen gehörte in dieser Epoche in politischer Beziehung zum deutschen Reiche, in kirchlicher zur Provinz Trier, allein seine Bevölkerung war theilweise romanisch, seine Fürsten und Ritter hatten sich schon in den Kreuzzügen den französischen angeschlossen und richteten auch ferner ihre Blicke nach Frankreich, es grenzte überdies in seiner ganzen Länge an die Champagne und hatte dem dort aufblühenden neuen Style keine ausgebildete und eigenthümliche Bauweise entgegenzusetzen. Dies alles erklärt es, dass der neue Styl, so weit die schon früher berührte Seltenheit erhaltener Monumente in dieser Gegend es erkennen lässt, hier ziemlich frühe Eingang fand.

Die Verbreitung französischer Bauformen wurde in vielen Fällen durch die geistlichen Orden vermittelt. Wie die Cistercienser gingen auch die Templer von Frankreich aus, und so ist denn auch in Lothringen die von ihnen erbaute Kapelle in Metz[2]), welche bald nach der Gründung des Ordenshauses im Jahre 1133, also etwa um die Mitte des Jahrhunders entstanden sein mag, das erste Gebäude, welches eine Art Uebergangsstyl zeigt. Sie bildet, wie die meisten Kirchen dieses Ordens ein, wenn auch unregelmässiges, Achteck mit kleiner Chorvorlage und Nische, hat durchweg Spitzbögen, aber romanische Profile, Knospenkapitäle und selbst Würfelknäufe. Wenn sie als ein Werk des ausländischen Ordens uns noch nicht berechtigt, diese Formen als hier eingebürgert oder auf diesem Boden entstanden zu

[1]) Viollet-le-Duc ist so ausschliesslich mit dem Constructiven des gothischen Styls beschäftigt, dass er diese auffallenden Eigenthümlichkeiten, selbst das Emporragen des horizontalen Façadenbaues nicht einmal bemerkt hat. — Hinsichtlich der weltlichen Architektur in Burgund und im Süden ist zu dem S. 114 über Nordfrankreich Gesagten nicht viel hinzuzufügen. Sehr ausgebildete Bürgerhäuser, schon aus dem 12. Jahrhundert, namentlich in der durch die mächtige Abtei wohlhabend gewordenen Stadt Cluny bei du Somérard l'art au moyen-âge, bei Gailhabaud, l'architecture etc. bei Viollet-le-Duc, Bd. VI, p. 214 — 300, Artikel Maison, und bei Verdier et Cattois, archit. civile et domestique. Ebenda, Bd. I. ein sehr zierliches gothisches Haus, noch mit z. Th. romanischen Blattwerk-Formen in der Decoration, aus Figeac in der Guyenne. Häuser aus dem Périgord und Limousin theilt Fél. de Verneilh in den Ann. archéol. IV, p. 161 ff. mit.

[2]) Révue archéologique 1848. S. 606. — Vgl. bereits oben Bd. IV, S. 547.

betrachten, so gilt dies doch nicht von der kleinen Kirche St. Martin in derselben Stadt, deren Bauzeit wir nicht urkundlich kennen [1]), aber mit Wahrscheinlichkeit in den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts setzen dürfen, und deren schlanke Rundsäulen und Triforien ebenfalls auf einen westlichen Einfluss schliessen lassen. Noch deutlicher sollen französische Einwirkungen an der 1231 erbauten Kirche St. Nicolas de Gravière in Verdun hervortreten [2]). Endlich zeigt die schöne Kathedrale von Toul, mit Ausnahme der erst im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert vollendeten Façade, durchweg frühgothische Formen, kantonirte Säulen mit durchlaufenden Diensten wie in Amiens, zweitheilige Fenster mit einfachem Maasswerk wie in N. D. von Paris. Auch die sehr bedeutenden Verhältnisse deuten schon auf einen Wetteifer mit den französischen Kathedralen [3]). Dagegen finden sich auch mehrere Spuren einer Reaction deutscher Sitte gegen den fremden Styl. Der Chor ist ohne Umgang, mit sieben Seiten des Zehnecks geschlossen, in denen hohe Fenster aufsteigen; die Seitenschiffe haben im Verhältnisse zum Mittelschiffe eine grössere Höhe, als man ihnen in den französischen Kirchen seit der Fortlassung der Gallerien gegeben hatte. Den erhaltenen Nachrichten zufolge bestand der Chor schon um die Mitte, während die Vollendung des Langhauses erst später, gegen das Ende des dreizehnten Jahrhunderts erfolgte [4]). Der schöne Kreuzgang mit sehr einfachem Maasswerk erinnert an den des Trierer Doms und wird wie dieser noch in der ersten Hälfte des Jahrhunderts entstanden sein [5]). Diese Mischung französischer und deutscher Form erhielt sich denn auch in dieser Gegend. Die Kirche St. Vincent zu Metz, wahrscheinlich im Jahre 1248 begonnen, hat noch ziemlich frühe Formen, steile Spitzbögen, Gewölbrippen, in deren Profil der einfache Rundstab vorherrscht, schmale, zweitheilige Fenster mit einfachem Maasswerk, wohl gegliederte Bündelpfeiler mit cylindrischem Kern und ununterbrochenen Diensten. Die Blendarcaden unter den Fenstern der Seitenschiffe erinnern an den französischen Styl. Dagegen sind die Seitenschiffe wieder verhält-

---

[1]) Das an einem Kapitäle befindliche Datum von 1202 soll unächt sein.

[2]) Bull. monum. XVI, p. 584.

[3]) Bei einer Breite des Mittelschiffs von 38, der Seitenschiffe von 20 Fuss, erreicht die Gewölbhöhe, dort etwa 106, hier 63 Fuss.

[4]) Gallia christiana XIII, col. 1014. Bischof Roger (1231 — 1252) stiftete zufolge seines Nekrologs gemalte Fenster im Chore (in cancellario hujus ecclesiae). Bischof Conrad (1271 — 1296) bestimmte jedoch mit Zustimmung des Kapitels im Jahre 1280 (Révue archéologique 1848, S. 136) gewisse Einkünfte für die Dauer von drei Jahren zur Vollendung der Kirche, namentlich der Gewölbe. Abbildungen und Beschreibungen in Grille de Beuzelin, Statistique monumentale des Arrondissements de Toul et de Nancy, 1837; eine Innenansicht bei Chapuy moyen-âge monum., Nro. 308. — Revue arch. V, 145. — Grundriss bei Kugler. Gesch d. Baukunst, III, S. 231.

[5]) Abb. bei Viollet-le-Duc, III, S. 447. — Revue arch. V.

nissmässig höher, statt des Triforiums ist noch nach deutsch-romanischer Weise ein Gesims über den Arcaden angebracht und der Chor ist ohne Umgang mit drei Seiten aus dem Achteck geschlossen. Von ihm durch Thürme getrennt, die in den Ecken des Querhauses aufwachsen, lehnen sich zwei polygone Nebenchöre an die Ostseite der Kreuzarme an. Von der herrlichen Kathedrale zu Metz, welche nur in den unteren Arcaden den Einfluss des französischen frühgothischen Styls zeigt, dann aber sich der rheinischen Gothik, besonders dem Kölner Dom anschliesst, und wie dieser mit den reichsten Bauten Frankreichs wetteifert, werde ich erst in der folgenden Epoche sprechen, und bemerke nur, dass jene deutsche Form des Chorschlusses mit einfacher Polygonanlage sich in kleineren Kirchen dieser Gegend, wie in St. Gengoul in Toul[1]), in der Kirche zu Veseliz und in St. Martin in Pont-à-Mousson, auch später erhielt.

Auch Belgien, das in der vorigen Epoche in architektonischer Beziehung nur eine, und zwar nicht sehr bedeutende Provinz von Deutschland bildete, neigt sich in der gegenwärtigen, wo es reicher und blühender geworden, mehr nach Frankreich hin. Indessen war dieser französische Einfluss keineswegs in allen Theilen des Landes gleich. An der Maas herrschte der rheinische Styl vor. Schon die in der vorigen Epoche erwähnte Abteikirche St. Nicolas-en-Glain, unfern Lüttich, hat eine Zwerggallerie wie die rheinischen Kirchen. Eine solche findet sich auch an dem Chor von St. Servatius in Maestricht[2]), welcher zwischen zwei viereckigen Thürmen stehend, dem der Apostelkirche in Köln sehr nahe kommt. Auch das augenscheinlich später errichtete westliche Querschiff, welches im Aeusseren mit dreifachen Arcaden und Rundbogenfriesen reich verziert ist, und im Inneren mit seiner dreifachen, früher nach der Kirche zu geöffneten Empore, einen sehr pittoresken Anblick gegeben haben muss, hat in seiner Ausstattung und Anlage rheinischen Charakter. Etwa gleichzeitig mag die Concha der Frauenkirche daselbst angelegt sein, die ebenfalls zwischen zwei viereckigen Thürmen steht, und mit zwei Arcadenreihen und reich gearbeiteten Kapitälen geschmückt ist. Auch die westliche Concha der h. Kreuzkirche in Lüttich zeigt wiederum den rheinischen Styl, aber in seiner späteren Gestalt, dem westlichen Vorbau der Apostelkirche in Köln entsprechend,

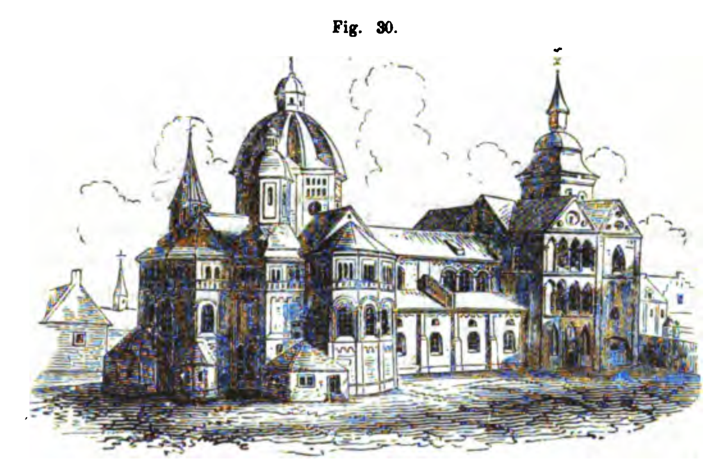
---

1) Diese schöne, dem Dome sehr ähnliche Kirche, erhielt (zufolge der Gallia christiana a. a. O.) durch den Bischof Amadeus (1321—1330) eine neue Kapelle. Ihrer Choranlage, welche der der Katharinenkirche in Oppenheim gleicht, werde ich weiter unten erwähnen. Vgl. Grille de Beuzelin a. a. O., p. 26.

2) Schayes, Histoire de l'Architecture en Belgique II, 137.

und vielleicht noch jünger, etwa von 1230. In reichster Entwickelung endlich finden wir diesen Styl an der Liebfrauenkirche zu Ruremonde, welche im J. 1224 und zwar durch den Erzbischof Engelbert I. von Köln geweiht wurde [1]. Ueber den Seitenschiffen des Langhauses befinden sich Emporen. Die Choranlage ist mit der der Apostelkirche und der des Münsters zu Bonn verwandt. Um eine mächtige achteckige Kuppel lagern sich nämlich drei Conchen, welche durch zwei in den Ecken angelegte viereckige Thürme, ähnlich wie an der Apostelkirche, zu einem Ganzen verbunden sind; aber nur die östliche Concha ist, wie an dieser Kirche, rund, indessen abweichend von letzterer mit drei kleinen Halbkreisapsiden besetzt; die Querhausarme endigen polygonförmig, wie im Münster zu Bonn. Auch ihre Ornamentation ist reicher

Fig. 30.



Nortre - Dame in Ruremonde.

und entwickelter, als die der Apostelkirche und gleicht der der östlichen Concha jenes Münsters; sie besteht nämlich im unteren Stockwerke aus Wandfeldern, die von Lisenen eingeschlossen und von Rundbogenfriesen bekrönt sind, im zweiten aber aus breiten rundbogigen Fenstern, deren Archivolten, dicht gedrängt und vielfach gegliedert, eng aneinander stossen und eine vollstimmige und harmonische Bewegung von Kreisformen geben. Darüber endlich findet sich wieder ganz nach der Weise kölnischer Kirchen (namentlich der Marienkirche auf dem Kapitol) ein Plattenfries und dann eine Zwerggallerie. Um die Aehnlichkeit mit der Apostelkirche noch grösser zu machen, steht an der Westseite der bedeutenden Kirche ein mächtiger Vorbau, der auch hier neben der rundbogigen Kirche ganz spitzbogig, aber entwickelter und reicher als dort gebaut ist. Wenn die Hauptheile des

[1]) Daselbst III, 50.

Baues wirklich erst kurz vor der Weihe des Jahres 1224 entstanden sind, so ist damit der Beweis gegeben, dass man hier noch mit grosser Vorliebe an den romanischen Formen hing und sie auch da noch unvermischt anwendete, als im westlichen Belgien schon der frühgothische Styl Eingang gefunden hatte [1]).

Für die Baugeschichte dieser westlichen Gegenden ist die Kathedrale zu Tournay, sowohl wegen ihrer wahrhaft ausgezeichneten Schönheit als auch wegen des Einflusses, welchen sie nach Westen hin auf die benachbarte Picardie ausübte, bei Weitem das wichtigste Gebäude Leider ist ihre Geschichte nicht genügend bekannt und schwer zu enträthseln [2]). Die Stadt war im J. 882 von den Normanen zerstört und so verarmt, dass ihr Kapitel mit dem von Noyon verbunden wurde und bis 1145 verbunden blieb. Erst im elften Jahrhundert konnte daher der Bau einer neuen Kathedrale begonnen werden, wo von einer Weihe im Jahr 1066 oder 1070 gesprochen wird. Allein gewiss rührt das gegenwärtige Gebäude nicht aus so früher Zeit her, auch finden wir, dass wiederum im Jahre 1146 von einer im Bau begriffenen neuen Kirche, 1171 von einer Weihe durch Bischof Gualterius gesprochen wird [3]), und dass 1198 der damalige Bischof eine Geldsumme für die anständige Ausführung der Balkendecke schenkte. Dies bezieht sich ohne Zweifel auf das noch erhaltene Langhaus, welches bis zu seiner erst im vorigen Jahrhundert erfolgten Ueberwölbung eine solche hatte und mithin damals erst bis zu dieser vollendet war. Im Jahre 1213 wurde demnächst der Chor geweiht, an dessen Stelle wir jetzt einen prachtvollen, aber frühestens ein halbes Jahrhundert später begonnenen neuen Chor haben. Dies die geschichtlichen Nachrichten, mit denen wir das Gebäude zu vergleichen haben. Die ganze Erscheinung ist ungemein grossartig, eine der imposantesten auf dem Gebiete der kirchlichen Architektur. Ein starker Vierungsthurm bezeichnet die Mitte des Gebäudes, vier höhere, viereckig und kräftig gebildete Thürme steigen an den Ecken der Vierung empor. Die Façade, jetzt durch schwerfällige grosse Spitzbogenfenster und eine

---

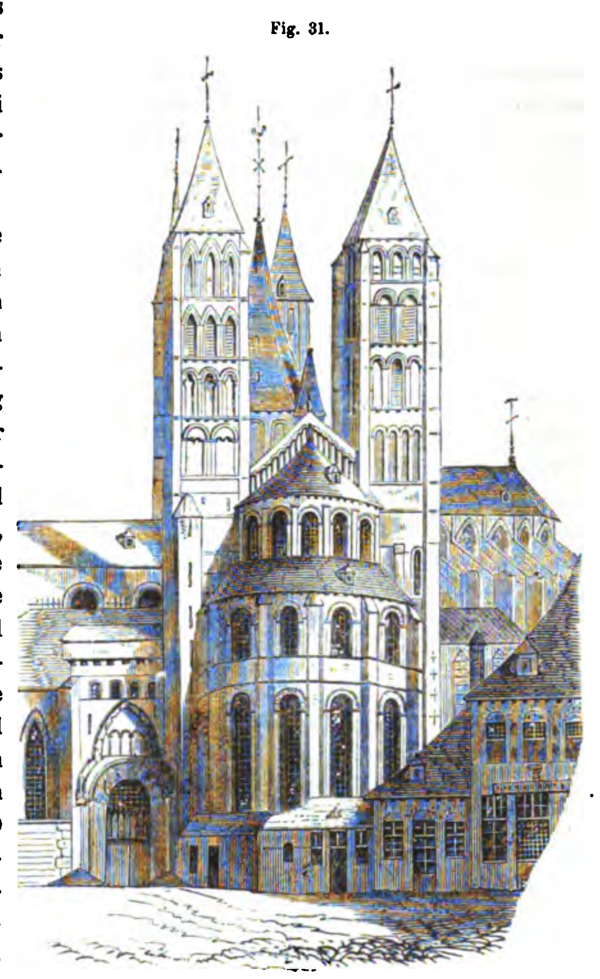
[1]) Eine photographische Ansicht und zwei Grundrisse in Weale, Beffroi, 1863, S. 243.

[2]) Vgl. meine Niederländischen Briefe, S. 409, 415 — Weder der Notice sur l'âge de la cath. d. T. von Dumortier, in seinen Mèlanges d'histoire et d'archéologie, pag. 90, noch der sehr ausführlichen Monographie von Le Maistre d'Anstaing (Recherches sur l'hist. de l'egl. cath. de Tournay, 1842) ist dies in befriedigender Weise gelungen. Vgl. ausser derselben die von Osten in der Wiener Bauzeitung 1845, Taf. 679 gegebenen Abbildungen und Schayes a. a. O., II, 103. Ferner: B. Renard, Monographie de N. D. de Tournay, Bruxelles, 1852. — Neueste Publication in E. Förster, Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei, Bd. X. — Vgl. auch die Bemerkungen von Mertens in der deutschen Bauzeitung Bd. IV. (1870). S. 304.

[3]) Dumortier a. a. O., S. 121, bei Schayes p. 105.

Vorhalle aus dem vierzehnten Jahrhundert entstellt, lässt noch ihre ursprüngliche romanische Anlage erkennen, die mit doppelten Fensterreihen in der Linie der Gallerie und der Oberlichter und mit zwei Rundthürmchen an den Ecken des Oberschiffs verziert war [1]. Hinter ihr erstreckt sich das Langhaus, mit drei (den Seitenschiffen, der Gallerie und dem Oberschiffe entsprechenden) Fensterreihen, die zum Theil mit Säulchen und Archivolten reich geschmückt sind. Dann zwischen den Eckthürmen der Vierung die Kreuzarme, hier als hohe, schlanke Conchen gestaltet, und endlich der herrliche, hohe und schlanke gothische Chor. Die Dimensionen sind durchweg höchst bedeutend, die Länge des Langhauses und Kreuzschiffes schon 210, die des gewaltigen Chors nur etwa um 30 Fuss geringer, die vordere Breite des Langhauses 85 Fuss. Betrachten wir nun das Innere, so ist es in seinen Theilen merkwürdig verschieden. Das Langhaus ist durchaus rundbogig, eine Pfeilerbasilika mit einer Gallerie über den Seitenschiffen, deren Arcaden sich, wie in den normannischen Kirchen des elften Jahrhunderts, mit gleicher Höhe und

Fig. 31.

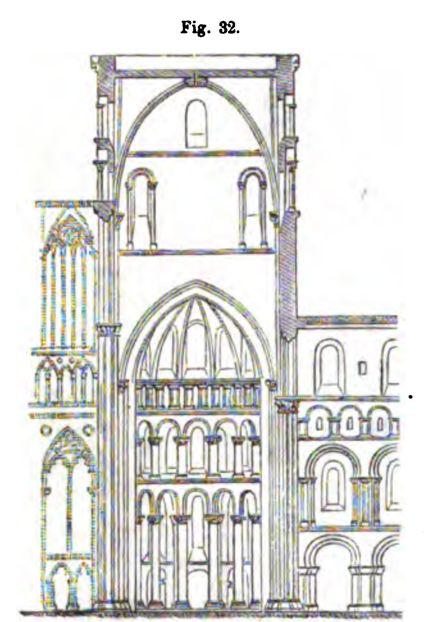


Kathedrale von Tournay.

[1]) So ist sie nach der Restauration des Architekten Renard bei Schayes II, 114 gegeben.

Breite wie die unteren Pfeiler öffnen. Diese Pfeiler und ihre fast hufeisenartig geschwungenen Bögen sind sowohl unten als an der Gallerie überaus kräftig und reich gegliedert, die Kapitäle ihrer Säulen mit Voluten, Arabesken, Blattwerk oder Gestalten in vortrefflicher Sculptur sehr mannigfaltig und verschieden geschmückt[1]), die Basis mit dem Eckblatt ausgestattet. Ueber diesen beiden Stockwerken läuft ein niedriges, rundbogiges Triforium, dann die Reihe der in ihrer Zahl den Arcaden entsprechenden breiten Oberlichter. Jetzt ist das Langhaus mit Kreuzgewölben gedeckt, in alter Zeit befand sich aber eine Holzdecke über dem Mittelschiff, und nur die Seitenschiffe waren von Anfang an gewölbt. Die ganze einfache, regelrechte und doch kräftige Gestaltung dieses Langhauses, die bedeutungsvolle Wiederholung fast gleicher Formen in zwei Reihen übereinandergestellter Arcaden macht einen an antike Bauten erinnernden Eindruck, während die Details, die treffliche Sculptur der Kapitäle, die reich gegliederte Arcatur doch schon auf eine nicht ganz frühe Zeit hinweisen. Einen anderen Charakter trägt das Kreuzschiff. Auch hier herrscht noch der Rundbogen; die Conchen, mit denen es, wie erwähnt, nach Süden und Norden ausladet, haben, wie dort über den Seitenschiffen, so hier über dem Umgang eine Gallerie und darüber ein Triforium. Allein statt der Pfeiler tragen hier schlanke Säulen mit überhöhten Rundbögen die Wölbungen des Umgangs und der Gallerien, und überhaupt sind die Verhältnisse dieser Abtheilungen hier ganz andere als im Langhause. Während in diesem die Gallerie dem unteren Stockwerke gleich, und das Triforium höchst niedrig und unbedeutend erscheint, ist hier ein fühlbarer Rhythmus abnehmender Höhenverhältnisse; das untere Stockwerk sehr schlank und hoch, so dass sein Gesims mit den Kapitälen der dortigen Gallerie in einer Linie liegt, die Gallerie dagegen sehr viel kleiner und in einem mittleren Verhältnisse zu dem hier etwas bedeutender ausgebildeten Triforium, das aus Säulen- und Pilasterstellungen ohne Bögen besteht. Während dort also

Fig. 32.



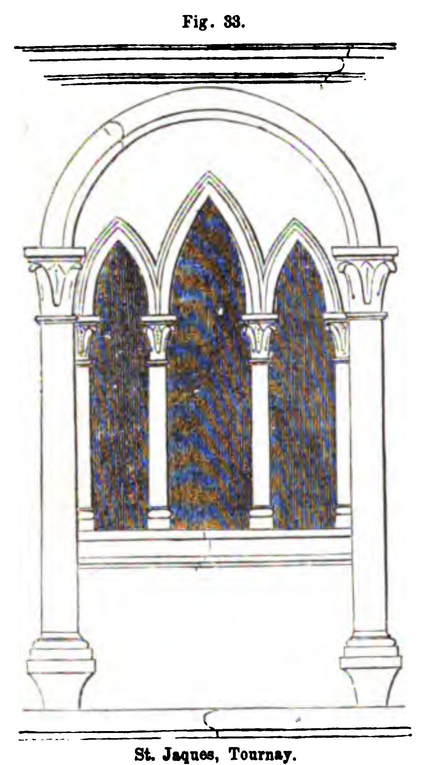
Kathedrale von Tournay. (Längendurchschnitt.)

[1]) Beispiele bei Schayes, p. 27.

der antike Horizontalgedanke vorherrscht, ist hier schon ein schlankes Aufsteigen beabsichtigt. Endlich ist die Anlage des ganzen Kreuzschiffes schon ursprünglich auf durchgängige Ueberwölbung berechnet. An das Rippengewölbe der Conchen schliesst sich zunächst je ein Tonnengewölbe, dann ein quadrates Kreuzgewölbe an. Dagegen ist allerdings die Ausführung der Details in den Kreuzconchen nicht so elegant und vollendet, die Basis hat auch hier das Eckblatt, aber die Kapitäle sind monoton und in spröderen Formen, die Arcaden nicht so reich gegliedert. Dies alles macht die Frage nach dem Verhältnisse des Alters beider Theile sehr zweifelhaft und hat Einige sogar bestimmt, das Langhaus für jünger zu halten. In der That kann man dieses nicht wohl früher als in die Mitte des zwölften Jahrhunderts setzen; erst um diese Zeit finden wir in Deutschland diese reiche Gliederung concentrischer Rundbögen, welche in Frankreich während der Herrschaft des romanischen Styls auch bei übrigens glänzender Ausstattung nicht vorkommt. Dadurch wird aber das Verhältniss des Kreuzschiffes zum Langhause um so zweifelhafter, da die rohere Form der Details, die aufstrebende Tendenz und die Häufung mehrerer rhythmisch geordneter Stockwerke wiederum auf dieselbe Zeit hinweisen und es auffallen muss, dass man an demselben Gebäude ungefähr gleichzeitig zwei sehr verschiedenen Richtungen folgte. Vielleicht darf man annehmen, dass das jetzige Langhaus kein völlig neuer Bau, sondern nur die Herstellung und Ausschmückung einer älteren, nach der Weise der Abteikirche zu Soignies und der normannischen Kirchen mit Pfeilern und mit der Empore über den Seitenschiffen angelegten Kirche ist. Dies vorausgesetzt würde sich dann die vollendetere Ausführung des Langhauses und zugleich die Anbringung des dem romanischen Style sonst fremden Triforiums dadurch erklären, dass man, als das Domkapitel gegen die Mitte des zwölften Jahrhunderts die Vergrösserung der unscheinbaren, 1066 geweiheten Kirche beschloss, mit dem Kreuzschiffe begann und erst nach Vollendung desselben das Langhaus in Arbeit nahm, es ausschmückte und vermittelst des etwas gedrückten Triforiums den neuen Kreuzconchen ähnlich machte. Dies würde dann auch mit der Nachricht, wonach 1198 das Langhaus noch der Balkendecke bedurfte, übereinstimmen. Es kann aber auch sein, dass man mit der Herstellung des Langhauses und zwar unter deutschem Einflusse begann, unter diesem Einflusse auch die Conchen des Kreuzes nach Kölner Vorbildern anlegte, dann aber bei der weiteren Ausführung derselben französische Meister zuzog, welche nun die mehr schlanke und constructive Tendenz verfolgten, dabei aber die Zierlichkeit der Details, wie es bei solchem Streben und nach der Verschiedenheit beider Schulen völlig erklärbar ist, vernachlässigten. Jedenfalls ist es merkwürdig, wie sich hier deutsche und französische Elemente kreuzen und mischen. Im Langhause die Anlage mit den weiten Gallerieöffnungen auf französisch-

normannischen Ursprung, die Ausführung auf Deutschland hinweisend, in den Conchen die Anlage deutsch, die Ausführung französisch. Erwägt man nun noch, dass augenscheinlich nach dem Vorbilde dieser Kreuzconchen und nicht lange darauf die ähnlichen an den Kathedralen von Noyon und Cambray entstanden sind, und dass mithin diese ursprünglich deutsche, aber in Tournay durch die französische Verbindung von Gallerie und Triforium veränderte Anlage von hier aus nach Frankreich kam, so sieht man deutlich, dass Tournay eine wichtige Station in dem geistigen Verkehre beider Völker bildete.

Fig. 33.



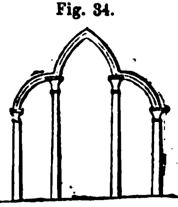
St. Jaques, Tournay.

Ein Beweis dafür, dass die Kreuzconchen von Tournay jünger sind als das Langhaus, liegt auch darin, dass dieselbe derbe und fast rohe Behandlung der Formen, welche wir an ihnen bemerken, sich in den meisten anderen, der wirklichen Einführung des gothischen Styls vorhergehenden belgischen Bauten wiederfindet. Sie hängt mit der Aufnahme gewisser Details des französisch gothischen Styls zusammen, durch welche jene frühere, mehr nach Deutschland hinweisende Richtung verdrängt und ein Uebergangsstyl von charakteristisch schweren und breiten Formen hervorgebracht wurde. Die Rundsäule, für welche die belgische Architektur auch später eine grosse Vorliebe behielt, tritt nun, zunächst noch in sehr stämmiger Gestalt an die Stelle des Pfeilers. Der Spitzbogen wird vorherrschend, aber keinesweges ausschliesslich angewendet. Die Fenster bestehen oft aus mehreren zusammengerückten Lancetbögen, die von einem Halbkreisbogen bedeckt sind, zuweilen auch, namentlich an Thürmen, aus einem spitzen Kleeblattbogen, der durch zwei innere Säulchen gestützt ist[1]. Die Ornamentation ist überaus dürftig und roh. Dagegen giebt das Aeussere in derber, fast kriegerischer Haltung einen malerischen Effekt. Der Haupt-

[1]) Diese Form (Fig. 34) kommt auch in der Normandie, z. B. am Chore von St. Etienne in Caen vor.

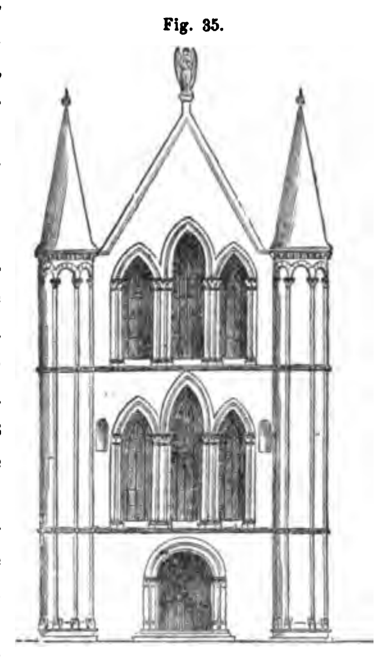
thurm steht, wie in der Normandie, gewöhlich auf der Vierung des Kreuzes, während die Façade nur von kleinen Rundthürmchen flankirt und durch Fensterreihen über dem Portal belebt ist. Solche Façaden haben schon die im Wesentlichen noch romanischen, nach einem Brande von 1120 erbauten Kirchen von St. Nicolas und St. Jaques in Gent. In Tournay wurden die der abgebrochenen Kirche St. Pierre und die von St. Piat zierlicher, nach dem Vorbilde der Kathedrale mit rundbogigen Fenstern und Arcaden geschmückt, während die der einschiffigen Kirche St. Quentin jene älteren Vorbilder mit Anwendung des Spitzbogens zu einer kräftigen und gefälligen Gestalt ausbildet, indem sie zwischen zwei Rundthürmen, deren Helme schon am Fusse des Daches beginnen, über dem rundbogigen Portal je zwei Stockwerke von drei verbundenen spitzbogigen Fenstern hat, deren mittleres höher ist und am oberen Stockwerke in den Giebel hineingreift. Strebepfeiler kommen selten, Strebebögen noch seltener vor. Ueberhaupt stand dem weiteren Fortschritte in der Richtung des gothischen Styls der Umstand entgegen, dass man, wie es scheint, das Bedürfniss der vollständigen Ueberwölbung der Kirchen noch nicht erkannte. Wenigstens sind alle diese älteren Kirchen erst später überwölbt und ohne Spur einer ursprünglichen Gewölbanlage. Zu den interessantesten Resten jener Epoche gehören die Ruinen des Sanct Bavo-Klosters in Gent[1]). Die romanischen Formen herrschen noch in der 1129 vollendeten Krypta der Macarius-Kapelle, einer achteckigen Halle, die sich nach allen Seiten in Rundbögen öffnet und mit einer auf acht breiten Gurten ruhenden Kuppel überwölbt ist. Aber der nur wenig spätere Kreuzgang, an welchen dieser Anbau sich lehnt, zeigt neben einem rundbogigen Doppelportal gekuppelte Spitzbogenfenster, die von Säulen getragen und von Rundbogenblenden überspannt sind.

Fig. 34.



St. Jaques, Tournay.

Fig. 35.



St. Quentin, Tournay.

[1]) E. Förster, Denkmale, Bd. IX. Leipzig 1866.

Dieser derbe und schwankende Uebergangsstyl erhielt sich bis weit in das dreizehnte Jahrhundert hinein. Die Kirche Notre Dame de la Chapelle in Brüssel, so benannt weil eine früher auf derselben Stelle stehende Kapelle im Jahr 1216 zur Pfarrkirche erhoben wurde, zeigt wiederum eine eigenthümliche Mischung rheinischer und französischer Formen. Die Kreuzfaçaden mit rundbogigen Arcaden und durch Rundbogenfriese verbundenen Lisenen und die freistehenden Ziersäulen an den Wänden des polygonen Chors erinnern an den rheinischen Uebergangsstyl, während die Maasswerkfenster dieses Chors denen der Kathedrale von Paris ähnlich sind und nur dadurch von ihnen abweichen, dass der obere umschliessende Bogen nicht spitz ist, sondern sich enge an den Kreis des Maaswerks anlegt. Die Kirche St. Jaques in Tournay enthält in ihrem in den Jahren 1219 bis 1251 gebauten Langhause über Rundsäulen ein zwiefaches Triforium, in offenbarer Nachahmung der Kathedrale, an dem Thurme aber noch theils Rundbögen, theils Fenster der oben beschriebenen Art. Die Magdalenenkirche daselbst, obgleich erst 1251 begründet, hat im Schiffe rundbogige, im Chore wieder von drei durch einen Rundbogen umfassten Lancetbögen gebildete Fenster. Ein sehr schönes Beispiel dieses Styls ist der nach erhaltener Inschrift im Jahre 1221 begonnene Chor der St. Martinskirche in Ypern. Ueber den Spitzbogenarcaden zieht sich ein Laufgang mit Spitzbögen hin, welche abwechselnd auf Pfeilern und auf schlanken Säulchen ruhen. Ein Gesims, welches die Deckplatten der Dienste fortsetzt, trennt diesen Theil von den runden Schildbögen, welche stets das durch eine Gruppe von drei Lancetbögen gebildete Fenster, wie bei den zuletzt beschriebenen Denkmälern, enthalten [1]. Der polygone Abschluss des Chors, dem der Umgang fehlt, zeigt unter dieser Fensterreihe eine untere, die bloss aus paarweise verbundenen Lancetbögen gebildet ist. Auch die Pfarrkirche Pamele zu Audenaerde, nach der Familie ihres Stifters genannt und laut Inschrift im Jahre 1234 durch Meister Arnulphus de Bincho [2]) begonnen,

Fig. 36.



N. D. de la Chapelle, Brüssel.

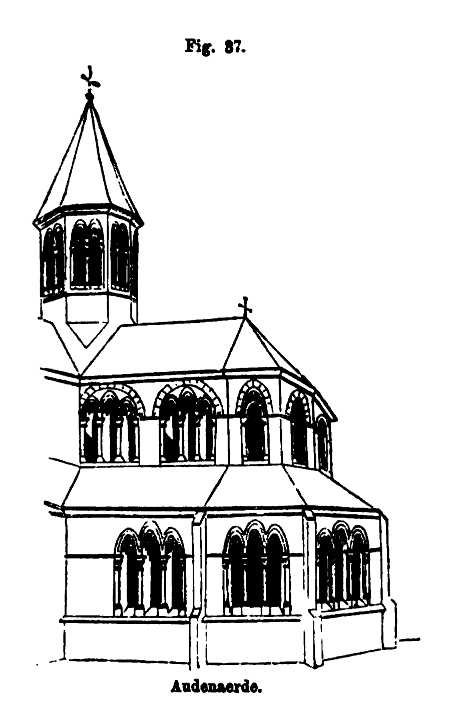
[1]) Abbildung eines Joches aus dem Langchor, bei A. Essenwein, die Entwickelung des Pfeiler- und Gewölbesystems, in dem Jahrbuch der k. k. Centralcommission, Bd. III, Wien 1859, S. 74.

[2]) Mit Unrecht ist im Organ für christliche Kunst 1856, S. 279 bezweifelt worden, dass dieser Meister (magister) Arnulph der Baumeister gewesen.

gehört noch dem Uebergangsstyl an; obgleich schon dem gothischen sich nähernd. Sie hat im Langhause Rundsäulen, den polygonförmigen Chor mit einem niedrigen Umgange, aber ohne Kapellenkranz und ohne Strebebögen, ein Triforium, die Fenster lancetförmig theils einzeln stehend, theils drei unter einem Rundbogen vereinigt (Fig. 37).

Zu den wichtigsten belgischen Denkmälern dieser Epoche gehört das Cistercienserkloster Villers, unfern Nivelles, das, obgleich schon 1147 gegründet, doch erst seit 1197 solidere Gebäude erhielt. Bald nach diesem Jahre mag das Refectorium entstanden sein, dessen Gewölbe im Inneren durch eine Säulenreihe, im Aeusseren durch starke Strebepfeiler gestützt werden und dessen obere Fenster einfach rundbogig sind, die grösseren unteren aber schon Maasswerk, zwei durch einen Kreis vereinigte und von einem Rundbogen umschlossene Spitzbögen, enthalten. Aber auch die Kirche, obgleich nach neueren Ermittelungen erst in den Jahren 1240 bis 1260 gebaut[1]), zeigt noch und zwar sehr wunderliche Uebergangsformen. Das Schiff ist in der That schon frühgothisch; Rundsäulen, auffallenderweise mit runder Basis und achteckigem aber unverziertem Kapitäl, mit spitzbogigen, aber derb und rund profilirten Arcaden, ein ähnliches, blindes Triforium, einfache Lancetfenster (Fig. 38); das Oberschiff im Aeusseren von ausgebildeten aber undurchbrochenen Strebebögen gestützt, das Gesims aber noch auf Kragsteinen ruhend. Der Chor, polygonförmig geschlossen, hat drei Reihen Fenster, oben und unten wieder lancetförmige, in der Mitte dagegen unter einem Rundbogen zwei übereinandergestellte kleine Kreisfenster, und diese auffallende Form wiederholt sich an den Kreuzfaçaden noch wunderlicher, indem hier drei verbundene rundbogige Arcaden jede drei solcher Kreisfenster und überdies in ihren

Fig. 37.

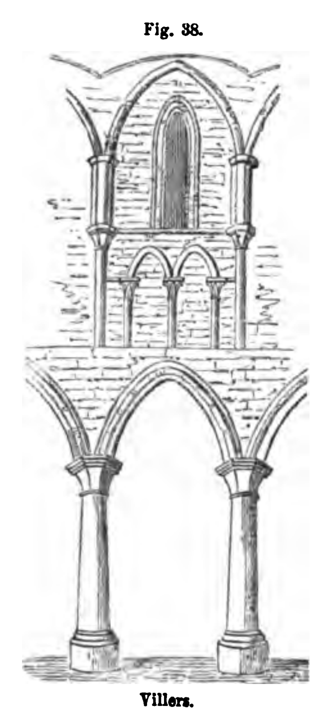


Audenaerde.

[1]) Vgl. Schayes im Messager des scienses et des arts 1852, S. 3 ff., der dadurch seine frühere, in der Hist. de l'arch. en Belgique III, p. 28 ff. enthaltene Angabe berichtigt.

Zwickeln noch zwei derselben Art haben. (Fig. 39 ff.) Eine unschöne Form, die hier um so auffallender ist, weil sie sich in französischen Bauten gewiss nicht und überhaupt im Abendlande, so viel ich weiss, nirgends findet, dagegen sehr an die kreisförmigen Oeffnungen in den Marmortafeln byzantinischer Fenster erinnert, die namentlich an der Sophienkirche von Konstantinopel, am Katholikon zu Athen und sonst häufig vorkommen[1]). Das ganze Gebäude giebt uns wieder ein Beispiel des eigenthümlichen Erfindungsgeistes, der sich überall in den Cisterzienserbauten zeigt. Während hier die Anwendung von Strebepfeilern und Strebebögen auf einen französischen Einfluss deutet, der bei den Verhältnissen dieses Ordens sehr erklärbar ist, geben andere Bauten den Beweis langer Beibehaltung romanischer Formen. So der Chor der Kirche St. Leonhard in Léau (Zout-Leeuw) in Südbrabant an der Grenze der Grafschaft Limburg, der im Jahre 1237 begonnen wurde. Er hat nämlich wie die Kirche von Audenaerde den Polygonschluss mit Umgang, aber ohne *Kapellen* und Strebebögen, Rundsäulen, Maasswerkfenster und überhaupt einzelne völlig gothische *Formen*, dabei aber unter dem Dache des Umgangs noch eine Zwerggallerie nach rheinischer *Weise*, deren Säulchen hier jedoch Spitzbögen tragen.

Fig. 38.



Villers.

Wir sehen also in diesen Gegenden einen Uebergangsstyl, der zum Theil durch die Mischung deutscher und französischer Formen entsteht, aber doch auch manche Eigenthümlichkeiten ausbildet. Dahin gehört zunächst die aus inneren Spitzbögen und einem umschliessenden Rundbogen zusammengesetzte Fensterform, dahin besonders die Neigung für die einfache Rundsäule und zwar schon frühe mit runder Basis und achteckigem Kapitäl; dahin endlich die Annahme des Umgangs, aber ohne Kapellenkranz. Diese Eigenthümlichkeiten sind um so auffallender, weil sie sich weder aus der

[1]) Vgl. Albert Lenoir, Architecture monastique, pag. 271, 283, 302. Es ist nicht wohl denkbar, dass hier wirklich ein Mal eine durch das Kaiserthum Balduins von Flandern vermittelte byzantinische Reminiscenz zum Grunde liege, da der Cistercienserorden kein geeigneter Vermittler mit dem Orient war. Das zufällige Zusammentreffen erklärt sich vielmehr durch die Vorliebe für kreisförmige Oeffnungen, die wir in den Bauten dieses Ordens überall finden.

Anhänglichkeit an einen älteren einheimischen Styl, noch aus irgend einem architektonischen Princip erklären lassen. Vielleicht sind sie zum Theil der noch dunkelen Regung des malerischen Triebes zuzuschreiben, dem die constructive Richtung des französischen Styls fremd war, dem aber auch die unruhigen Details des deutschen Uebergangsstyls nicht zusagten, und der nur im Einzelnen wirksame, derbe oder gefällige Formen suchte, deshalb die Façade besonders ausbildete und die Rundsäule wegen ihrer weicheren Schatten vorzog. Dazu kam dann aber auch ein Einfluss des französischen

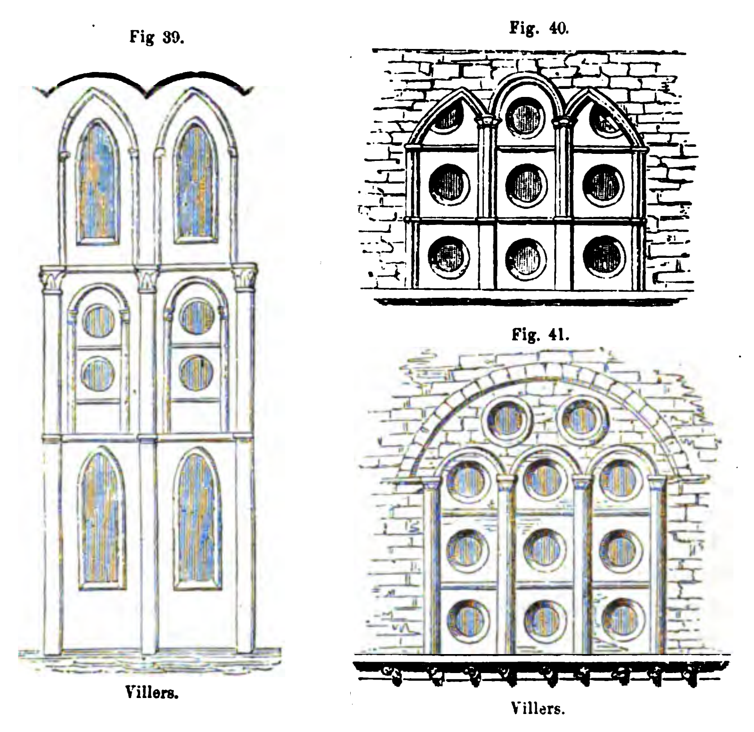


Fig 39. Villers.

Fig. 40.

Fig. 41. Villers.

Styls, welcher es verursachte, dass der Eindruck der Gebäude (mit Ausnahme der Maasgegenden) ungeachtet der verschiedenen Tendenz mehr dem der französischen als der deutschen Schule gleichkommt.

Endlich erlangt dann aber doch, etwa um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts, der gothische Styl in französischer Weise die Oberhand, und zwar zuerst vielleicht an der Kathedrale von Brüssel, St. Gudula. Der mächtige Bau, in seiner hohen Lage und mit den zu ihm führenden Treppen so imposant, ist das Werk mehrerer Jahrhunderte. Im Schiffe herrscht, mit Ausnahme der Seitenmauern, der spätgothische Styl vor, der Chor aber war im Jahre 1226 schon im Bau begriffen, obgleich er erst um 1280 vollendet

wurde. Die Fenster des Umgangs sind noch rundbogig, die Rundsäulen schwer, das Triforium mit derbem, primitivem Maasswerk, die Oberlichter einfache Lancetfenster, aber die Anlage ist doch die reichere, mit Umgang und Kapellen, und die ganze Ausführung im Geiste der französischen Gothik.

Von nun an, etwa seit 1240, wird diese in allen Theilen Belgiens, aber freilich nicht ohne manche Modificationen, angewendet. So in der Frauenkirche zu Tongern (angefangen 1240), in den Dominikanerkirchen zu Gent und Löwen (um 1250), an der Kirche zu Diest (1253), im Schiffe von St. Martin zu Ypern, einem der schönsten Gebäude dieser Zeit 1254—1256) [1], und endlich in der mächtigen fünfschiffigen Liebfrauenkirche zu Brügge (1230—1297), bei denen das französische System dahin vereinfacht ist, dass Umgang und Kapellen gemeinschaftlich überwölbt sind. Auch noch in diesen Bauten kommt fast durchweg die einfache Rundsäule mit runder Basis und achteckigem Kapitäl vor, nur in der Frauenkirche von Tongern finden sich und auch da nur vereinzelt kantonirte Säulen. Der entwickelte Bündelpfeiler fand keine Aufnahme, man begnügte sich damit, die Säule schlanker zu bilden. Auch bleibt der Chor noch meistens ohne Kapellenkranz; in der Kirche von Dinant an der Maas und in St. Walburgis von Furnes hat er den einfachen Umgang, in den meisten Fällen ist er ohne solchen polygonförmig geschlossen. Die Fenster sind lancetförmig oder doch mit einfachstem Maasswerk. Man begnügt sich noch immer meistens mit einem Thurme, auf der Vierung des Kreuzes oder vor der Façade. Sculptur ist nur sparsam angebracht; die Kapitäle sind kahl oder mit einfachem knospenartigem Blattwerk besetzt, der Schmuck der Strebepfeiler und Fialen, wo solche vorkommen, ist dürftig. Das schöne Seitenportal an St. Servatius in Maestricht und die Portale von Dinant und Huy sind wohl die einzigen Prachtthore, die schon in dieser Epoche mit Statuen verziert wurden. Und so sehen wir denn auch die plastische Neigung noch wenig entwickelt, gleich als ob diese Gegenden ihre künstlerische Kraft für die der Malerei günstige Zeit bewahrt hätten.

Nur in einem einzigen Gebäude sehen wir den gothischen Styl im vollen Glanze seiner Schönheit, in dem Chore der Kathedrale von Tournay, welcher erst 1318 geweiht und, laut Inschrift, 1325 überwölbt, aber ohne Zweifel schon 1242 begonnen wurde. Hohe und schlanke Bündelpfeiler mit rundem Kern, deren Dienste in den Seitenschiffen während des Baues zu grösserer Sicherheit der Zahl nach vermehrt wurden, trennen, überhöhte Spitzbögen tragend, den Umgang von dem Mittelschiffe, das zu der bedeutenden Höhe von 100 Fuss aufsteigt und durch mächtige Strebebögen gestützt ist. Der Umgang ist, wie bei der Liebfrauenkirche zu Brügge, mit

[1]) Ein Joch des Langhauses bei Essenwein a. a. O.

den fünf Kapellen zusammengezogen. Die viertheiligen Triforien sind elegant, die Fenster, unten zweitheilig, oben vier- und fünftheilig, haben zum Theil noch ihr altes, schönes Maasswerk. Das Ganze ist in edler Formbildung die bedeutendste Leistung des frühgothischen Styls in Belgien und nicht unwürdig, dem gleichzeitigen Chore des Kölner Doms an die Seite gestellt zu werden, so dass die Kathedrale von Tournay in ihren verschiedenen Theilen in der That den ganzen Entwickelungsgang der Architektur in Belgien während dieser Epoche höchst vollständig repräsentirt.

Viertes Kapitel.

Der frühgothische Styl in England.

Die älteren englischen Archäologen haben eifrig dafür gestritten, ihrem Vaterlande die Erfindung des gothischen Styls zu vindiciren, meistens freilich, indem sie den Spitzbogen für das einzige charakteristische Merkmal dieses Styls ansahen, und überdies auf Grund unrichtiger, von der heutigen Kritik auch in England selbst verworfener Daten. Es steht vielmehr fest, dass die ersten englischen Gebäude, denen man gothischen Styl zusprechen kann, nicht eher als in den ersten Decennien des dreizehnten Jahrhunderts entstanden sind, und dass ihnen Anregungen und Einwirkungen aus jenen französischen Provinzen vorausgingen, welche wir als die Geburtsstätte des Styls betrachtet haben. Allein es ist richtig, dass dennoch dieser Styl hier sehr bald ein eigenthümlich englischer, von dem französischen verschiedener wurde, und dass sich in ihm der britische Nationalcharakter mit gleicher Entschiedenheit wie im normannischen Style, wenn auch von einer ganz anderen Seite, ausprägte [1]).

---

[1]) Die Literatur über England vgl. Bd. IV, S. 572. Ausserdem J. H. Packer, an intruction to the study of gothic achitecture, Oxford und London 1867. — Die Priorität des englischen Styls wird jetzt, so viel ich weiss, nicht mehr behauptet, während schon seit mehr als sechzig Jahren einzelne Engländer, Whittington in dem angeführten Werke, Hope u. A., jener den Franzosen, dieser den Deutschen den Vorgang einräumten. Dass man dennoch den dortigen frühgothischen Styl mit dem Namen des „frühenglischen" (early english) zu bezeichnen fortfährt, ist durch die nationale Eigenthümlichkeit des Styls und dadurch gerechtfertigt, dass das Entstehen dieses Styls in der That mit der Verschmelzung des sächsischen und normannischen Stammes, und daher mit dem Entstehen der englischen Nation gleichzeitig ist. Um den Schein einer Anmaassung zu vermeiden und die anderen Nationen der eigenen gleichzustellen, haben einige englische Schriftsteller angefangen, den frühgothischen Styl überall nach den Nationen, also als „frühdeutschen, frühfranzösischen" (early german, early french) zu bezeichnen, was indessen keine Nachahmung verdient, da der gothische Styl im Allgemeinen mehr

In Frankreich und selbst in Deutschland entstanden die ersten Abweichungen von den romanischen Formen durch das Streben nach vollständiger und sicherer Ueberwölbung und nach geräumigen, höheren und schlankeren Verhältnissen der Kirchen. In England finden wir keine Spur dieser Bedürfnisse. Die Wölbung, namentlich das Kreuzgewölbe, wurde allerdings angewendet, aber nur bei kleineren und niedrigeren Räumen, in Seitenschiffen, Chören, Krypten, oder in befestigten Gängen der Schlösser. Für das Oberschiff der Kirche behielt man dagegen noch immer die Holzdecke bei; wir wissen kein einziges sicheres Beispiel der Ueberwölbung vor der Einführung des gothischen Styls[1]), ja wir finden die Holzdecke hier auch noch später häufiger, als auf dem Continente; es scheint, dass die seemännische Gewohnheit hier wie in Holland eine Neigung für den Gebrauch des Holzes gab.

Allerdings bemerken wir indessen bald nach dem Schlusse der vorigen Epoche einige Neuerungen. Man fühlte das Schwerfällige und Harte des älteren Styls und wollte durch saubere Behandlung des Steines, durch feinere Details und reicheren Schmuck das Auge befriedigen. Man erfand daher nun phantastische Verzierungen, aber man ging dabei durchaus von den Elementen des älteren Styls aus. Die Würfelkapitäle, die Wandfelder und Arcadenreihen wurden beibehalten; in der Anordnung blieb die horizontale Theilung der Flächen, in den Ornamenten die geradlinige Bildung nach wie vor herrschend. Es war nicht eine Umwandlung der älteren Bauweise, sondern nur eine Steigerung der schon in ihr vorhandenen decorativen Tendenz; man behielt selbst alle Details bei, und suchte nur den Schmuck minder barbarisch und willkürlich zu machen, seine Vertheilung und Ausführung besser zu regeln.

Es gelang wirklich, einen in dieser Beziehung ganz befriedigenden Styl zu schaffen, der namentlich an manchen kleineren Bauten von grosser Anmuth und Zierlichkeit ist. Er gleicht in der Vorliebe für phantastische Formenspiele einigermaassen der maurischen Architektur, und hat, wenn er ihr auch in Beziehung auf Feinheit des Geschmacks und auf pikante Gegensätze nachsteht, den Vorzug grösserer Ruhe und Würde. Daher finden wir denn, dass man sich, auch als der Anstoss von aussen gegeben war, schwer von ihm trennte und ihn noch gegen das Ende des zwölften Jahrhunderts anwendete, während man schon an einigen Stellen im gothischen Style baute.

---

einen kosmopolitischen, als einen nationalen Charakter hat, und das nationale Element dieser schon früher bestehenden Völker sich schon im romanischen Style mit mindestens gleicher Stärke ausgesprochen hatte.

[1]) Der Stelle des Giraldus Cambrensis, nach welcher die Ueberwölbung der Kathedrale von Lincoln um 1143 erfolgt sein soll, und der Wahrscheinlichkeit, dass sie bloss auf die Seitenschiffe zu beziehen sei, habe ich schon Bd. IV, S. 583 gedacht.

Ein Beispiel zierlichster Ausbildung dieses spätnormannischen Styls giebt das Kapitelhaus der jetzigen Kathedrale von Bristol. Es ist ein rechteckiger Raum, von zwei Kreuzgewölben bedeckt, dessen schmale Seiten die eine die Eingangsthüre, die andere drei verbundene hohe rundbogige Fenster, die einzigen des Raumes, enthalten. An den steinernen Bänken, welche an den Wänden, mit Ausnahme der Thürseite, herumlaufen, bildet eine Reihe von kleinen Nischen die Rücklehnen der einzelnen Sitze. Darüber steht auf einem strickförmig verzierten Gesimse eine kräftige Arcatur von Säulen mit verflochtenen Bögen, alles daran reich verziert, die Stämme regelmässig abwechselnd theils mit spiralförmigen Kanneluren theils glatt, die Würfelkapitäle mit verschiedenen Ornamenten, die Bögen zwar mit gleicher Verzierung, aber stark vertieft, und mit sorgfältiger Andeutung der Durchkreuzung der verschiedenen Bögen[1]). Endlich sind dann auch die Bogenfelder über diesen Säulenreihen, und zwar in jedem der sechs Wandflächen mit einem anderen teppichartigen Muster, und die spitzbogigen Rippen, welche die Gewölbe tragen, mit Zickzackformen reich geschmückt. Im ganzen Raume ist also keine unverzierte Stelle, er ist behandelt wie die Arbeit eines Goldschmieds; der Wechsel der Decoration, auf manchen feineren Beziehungen und Gegensätzen beruhend, regt die Phantasie aufs Anmuthigste an[2]).

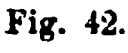
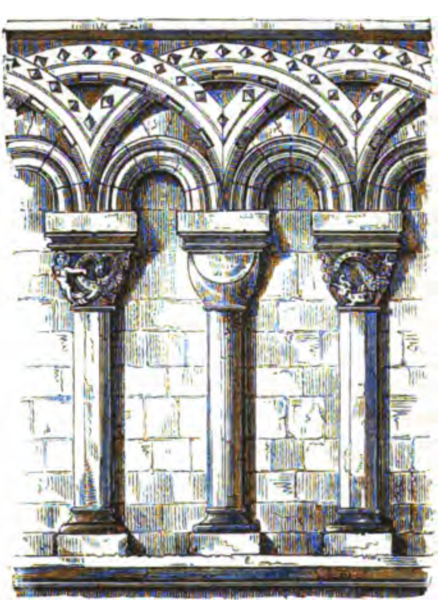


Fig. 42.



Kathedrale von Canterbury.

Der erste Prior der Abtei (denn die Kirche ist erst viel später zur Kathedrale erhoben) wurde im Jahre 1148 eingesetzt, dieser elegante Bau kann daher nicht wohl eher, als nach Beendigung der ersten nothwen-

---

1) Ich füge die bereits Bd. IV, S. 587 gegebene Abbildung nochmals hier bei, um die im Texte erwähnte Anordnung der durchflochtenen Bögen anschaulich zu machen, welche diesen in den englischen Bauten niemals fehlt und in Bristol sehr viel eleganter ausgeführt ist, als in Canterbury.

2) Abbildungen bei Britton, Cath. Ant. Vol. V, und bei Winkles English Cathedrals Vol. II. S 127.

digen Einrichtung, etwa im letzten Viertel des zwölften Jahrhunderts, begonnen sein, und zeigt uns also, dass um diese Zeit jener reiche spätnormannische Styl auf seiner Höhe war.

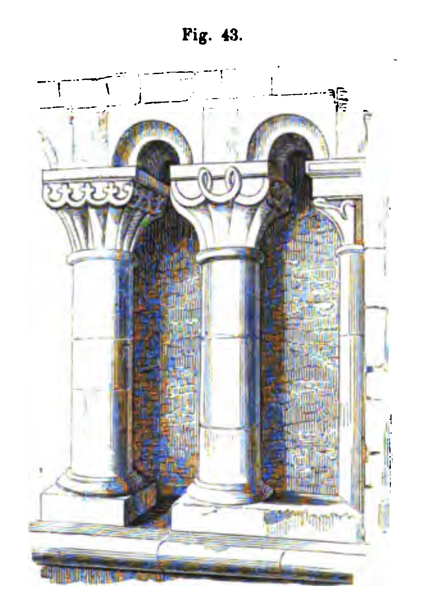
Bei grösseren Bauten war nun zwar diese Zierlichkeit weder ausführbar noch genügend. Dennoch blieb man auch hier im Ganzen bei den Formen des bisherigen Styls und suchte nur die Schwere der tragenden Glieder und den Contrast der Rundsäule gegen den Bogenansatz zu mildern. Häufig wurden daher statt dieser Säulen mehr gegliederte Pfeiler angebracht. Auch diese Aenderungen treten erst im letzten Viertel des zwölften Jahrhunderts ein. Im Kreuzschiffe der Kathedrale von Ely, das um 1174 vollendet wurde, sehen wir den alten Styl noch in seiner ganzen Derbheit, viereckige kreuzförmige Pfeiler wechseln mit Rundsäulen, an welchen acht verschiedene plumpe Würfelkapitäle ausladen. Im Langhause, welches unmittelbar nachher in Angriff genommen und bis 1189 beendet wurde, ist schon alles gemildert. Die Arcaden sind durchgängig von gegliederten und schlankeren Pfeilern getragen, die Bögen reicher mit mehreren Rundstäben profilirt, die einen sanfteren Wechsel von Licht und Schatten geben, die Gallerieöffnungen getheilt. Das Fensterstockwerk ist ziemlich leicht gehalten, und eine dreifache, hohe Rundsäule steigt vom Boden bis zur Balkendecke auf und verbindet alle drei Stockwerke. Das Ganze erscheint daher schlanker, harmonischer, besser durchgebildet, als die bisherigen Bauten, obgleich alle Details noch ganz die alten geblieben sind. Noch deutlicher ist das Bestreben nach milderen Formen in dem Chore der Kathedrale von Norwich, der nach einem Brande von 1171 bis 1191 erbaut wurde. Er ist halbkreisförmig und zwar mit dem Umgange und früher sogar mit drei angebauten Kapellen. Die Details sind alle dem alten Style entlehnt, aber die Pfeiler schon mit schlanken Säulen umstellt, und namentlich an der Gallerie in solche aufgelöst, die Archivolten lebendig gegliedert, so dass das Innere einen überaus befriedigenden Eindruck macht [1]. Bei der Ausstattung des Aeusseren liebte man zwar die trotzigen, kriegerischen Formen des bisherigen Styls zu sehr, um sie bedeutend zu mildern, aber selbst bei den enggestellten Säulen der Arcadenreihen bemerken wir doch statt der schweren Würfelknäufe schlanke und mannigfaltige Kelchkapitäle, an den gedrückten Bögen den Versuch feinerer Profilirung, wie wir dies namentlich an dem um 1180 erbauten Glockenthurme der jetzigen Kathedrale von Oxford wahrnehmen können (Fig. 43).

Während in allen diesen Bauten, welche die Neigung zu feineren Formen zeigen, der Spitzbogen nicht vorkommt, finden wir ihn in einigen

[1]) Ansichten bei Britton, Cath. Antiqu. Vol. II, und in Winkles English Cathedrals Vol. II, p. 93.

ungefähr gleichzeitigen und selbst älteren Kirchen, und zwar in ganz bestimmter, bewusster Anwendung und bei übrigens sehr viel einfacherer, selbst roherer Behandlung. Auch hier kommt er indessen nur an den Scheidbögen vor, und ist mit rein normannischen Formen, mit dem Rundpfeiler, der Balkendecke, der rundbogigen Bedeckung von Thüren und Fenstern, mit schwerfälliger Gliederung und mit normannischen Ornamenten verbunden. Bedürfte es noch des Beweises, dass diese Bogenform nicht der Ausgangspunkt des gothischen Styls, sondern nur ein Hülfsmittel zu seiner Ausbildung bei einer anderweitig vorhandenen Tendenz gewesen, so würden gerade diese Gebäude ihn liefern. Denn er hat auf die Umgestaltung der Formen so wenig Einfluss gehabt, hängt so wenig mit einer Richtung auf das Schlanke und Aufstrebende zusammen, dass die Rundsäulen hier vielmehr noch stärker und kürzer gebildet sind, als sonst, und begreiflicher Weise im Gegensatze gegen den steilen Bogen noch schwerfälliger erscheinen. Es kann daher nur die Meinung von der grösseren Festigkeit dieser Bogenart gewesen sein, welche ihr hier Eingang verschaffte und ihre Verbindung mit jenen gedrungenen und übermässig soliden Gliedern hervorbrachte. Sehr merkwürdig ist nun, dass alle Bauten, in denen wir den Spitzbogen in dieser Weise finden, Klosterkirchen sind und zwar fast sämmtlich dem Cistercienserorden angehörig. So die Kirchen der Abtei von Kirkstall (1152—1182)[1], von Buildwas[2]) und von Fountains, welche beide 1135 gestiftet sind, aber nach Vermuthungen, zu denen ihre Geschichte Veranlassung giebt, wohl erst nach einem oder mehreren Decennien zum Kirchenbau gelangten, dann die von Furness, nächst der Kirche zu Fountains die

Fig. 43.



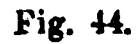
Christ-church, Oxford.

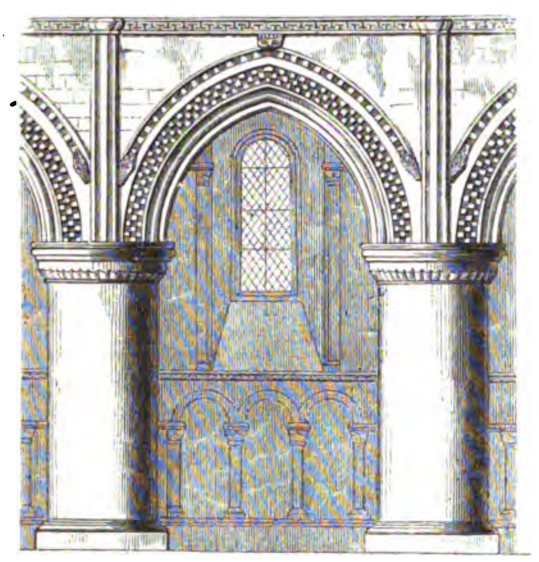
---

[1]) Britton, archit. ant. IV.

[2]) Collectanea archeologica: communications made to the British Archaeological Association vol. I. London 1862, p. 99—112, Buildwas Abbey, by Gordon M. Hills, mit Abbildungen. Ferner Buildwas Abbey. By the Rev. R. W. Eyton; Architectural notices of the conventual church of Buildwas Abbey. By the Rev. John Louis Petit. The archaeological Journal, vol. XV, 1858.

wichtigste des Ordens, wohl erst nach 1160 begonnen, obwohl die Gründung schon 1127 stattfand[1]), endlich die von Byland, 1143 gestiftet, aber erst 1177 an die gegenwärtige Stelle verlegt. Nur die Kirche zu Malmsbury [2]) gehört nicht diesem Orden, sondern einem Benediktinerkloster, und zwar sehr viel älterer Stiftung an; die Gleichheit ihrer Formen mit denen jener anderen Kirchen lässt indessen darauf schliessen, dass ihre Bauzeit, über welche die Nachrichten fehlen, jenen nahe stehe. Ein Bau des Augustinerordens, die Abteikirche von Cartmell, Lancashire, gegründet 1188, zeigt eine stete Mischung des runden und des spitzen Bogens; so kommen im Chor über runden Arkaden schlichte Spitzbogentriforien vor[3]).


Fig. 44.



Malmsbury.

---

1) E. Sharpe, on the ruins of the cistercian monastery of St. Mary in Furness, mit Abbildungen, vol. VI des Journal of the British Archaeological Association, London 1851.

2) Abbildungen der Kirchen von Malmsbury und Buildwas in Britton's Archit. Antiqu. Vol. I, 95, IV, 42—51, und V, p. 187, der meisten übrigen genannten Kirchen in dem ausgezeichneten Werke von Edmund Sharpe, Architectural Paralleles or views of the principal Abbey Churches. London. gr. fol. Nachrichten über alle Cistercienserklöster findet man in Dugdale, Monasticon Anglicanum (neue Ausgabe), Vol. V, mit freilich sehr ungenügenden Abbildungen. Die Bauzeit von Kirkstall (p. 526 und 530) scheint wohl beglaubigt. Buildwas (p. 355) wurde erst einige Zeit nach der Stiftung dem Cisterrcienserorden übergeben, und wird erst da seine Kirche erhalten haben. Von Fountains wird zwar (p. 286) in den Klosternachrichten ziemlich bestimmt berichtet, dass der Bau erst 1205 begonnen und 1245 beendet sei; indessen zeigt die Kirche so wesentlich verschiedene Theile, dass man wohl annehmen darf, dass diejenigen, welche die Rundsäule und den schweren Spitzbogen haben, aus einer älteren Bauzeit stammen. Dies nimmt auch Rickmann in seinem Verzeichniss der englischen Kirchen an.

3) Cartmel Priory Church, Lancashire. By the late Rev. J. L. Petit. — The Archaeological Journal, vol. XXVII. 1870, mit Abbildungen.

Der Cistercienserorden verbreitete sich, wie in allen Ländern, auch in England um die Mitte des zwölften Jahrhunderts, die meisten seiner auch hier sehr zahlreichen Stiftungen stammen aus den Jahren 1130—1160. Alle diese Klöster wurden zuerst von Sendlingen aus französischen Mutterklöstern besetzt, welche mit anderen Traditionen des Ordens ohne Zweifel auch die architektonischen mitbrachten. Zu diesen gehörte aber, wie wir im südlichen Frankreich gesehen haben und in Deutschland wahrnehmen werden, die spitze Form der Scheidbögen. Es ist daher überaus wahrscheinlich, fast gewiss, dass diese dem normannischen Style mehr als dem romanischen der anderen Länder fremde Bogenart durch diesen Orden aus Frankreich hieher verpflanzt und nicht bloss in den genannten, sondern auch in anderen gleichzeitigen, später veränderten Cistercienserkirchen angewendet wurde. Dass sie sich nicht schneller verbreitete, ausser den Grenzen der Cistercienserklöster zunächst nur ein Mal, und zwar wieder in einem Kloster, Anwendung fand, erklärt sich wohl hinlänglich daraus, dass die Verbindung des Spitzbogens mit den schweren Formen des normannischen Styls nur diesen vorzugsweise auf Solidität bedachten mönchischen Baumeistern erträglich schien.

Indessen war der spätnormannische Styl bei seiner überwiegend decorativen Tendenz der Annahme neuer Formen nicht abgeneigt. Daher benutzte man bald darauf auch den Spitzbogen, ohne constructive Tendenz, recht eigentlich zur Abwechselung. Sehr deutlich erscheint er so in der bald nach 1189 erbauten Vorhalle der Kathedrale von Ely, wo von fünf Reihen übereinandergestellter, bald einfacher, bald durchflochtener Bögen die oberste den Spitzbogen hat. Dagegen zog man zu den Fenstern noch immer den Rundbogen vor; so in der St. Josephskapelle der damals noch bischöflichen Abtei zu Glastonbury, die, eines der Beispiele reichsten spätnormannischen Styls, bei rundbogigen, aber schlank gebildeten Fenstern und Portalen spitzbogige Gewölbe und Scheidbögen hat [1]. Die Urkunde, in welcher Heinrich II. für sich und seine Erben die Herstellung der abgebrannten Kirche gelobt, ist vom Jahre 1178, der Aufbau dieser Kapelle scheint indessen nicht vor 1186 begonnen zu sein [2]. Allein ungeachtet dieser späten Entstehung und der zierlichen, fast überreichen Ausstattung sind die Details und die Wirkung des Ganzen noch völlig die des älteren Styls.

Bedeutsamer als die vereinzelte Anwendung dieser Bogenform erscheint eine andere Aenderung, die wir um 1180 oder nicht viel früher und an einer kleinen Zahl von Kirchen, meistens im Westen Englands, namentlich in den Kathedralen von Gloucester, Hereford, Oxford und in der Abtei

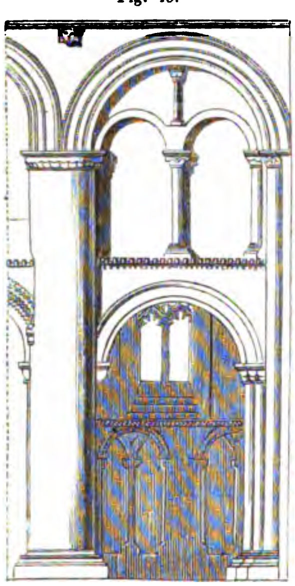
---

[1]) Abbildungen bei Britton Arch. Ant. Vol. IV, 158 ff. Vetusta monumenta Vol. IV.

[2]) Monasticon Angl. I, p. 62.

kirche von Tewkesbury, endlich auch im Süden, in der Abteikirche von Romsey unfern Salisbury finden [1]). Hier nämlich hat man das Anstössige und Schwerfällige der kurzen Rundsäule dadurch zu beseitigen gesucht, dass man sie in schlankeren Verhältnissen bildete, ähnlich denen der antiken Säule. In Gloucester hat der Säulenstamm die Höhe von vier, in Romsey die von sechs Durchmessern. Diese Neuerung bedingte aber mannigfache Veränderungen. Die stämmige Gestalt der Säule stand mit der ganzen bisher gebräuchlichen Anordnung im Zusammenhange. Sie gehörte nur den unteren Arcaden an, über denen erst ein Stockwerk hoher Gallerien und dann das der Oberlichter aufstieg. Wollte man dies bewahren und ihr dennoch mit Beibehaltung der für die Sicherheit des Baues nothwendigen Stärke schlankere Verhältnisse geben, so würde dies eine übermässige Höhe des Ganzen verursacht haben. Man musste daher die Verhältnisse der Stockwerke ändern, und dies finden wir nun in diesen Kirchen in verschiedener Weise versucht. In Gloucester, Hereford und Tewkesbury ruht der Scheidbogen noch auf dem Säulenkapitäl, die Gallerie ist aber zu einem niedrigen Triforium zusammengeschmolzen. In Oxford und in Romsey dagegen ragt die Säule weit über die Scheidbögen hinaus, welche in halber Höhe des Stammes hier auf einem Kragsteine, dort auf einer angelegten Halbsäule ruhen, während die Kapitäle der hohen Säulen durch eine höhere Bogenreihe verbunden sind, über welcher unmittelbar die Oberlichter liegen. Zwischen diesen beiden Bögen ist dann das Triforium angebracht, in Oxford nur in der Gestalt einfacher Arcaden, welche einzeln und unzusammenhängend zwischen den starken Säulen stehen, in Romsey sehr viel harmonischer, indem der auf den Säulenkapitälen ruhende Bogen zugleich die Triforienöffnung umschliesst, welche dann zwischen jedem Säulenpaar durch eine kleinere Säule getheilt ist, deren Kapitäl mit den Kapitälen der Schiffsäulen in einer Flucht liegt und mit ihnen gemeinsam die kleineren, von jenen grösseren umschlossenen, Bögen trägt. Diese Anordnung ist in der That sehr würdig und schön, besonders aber auch sehr merkwürdig und bezeichnend


Fig. 45.


Romsey.

[1]) Britton, Archit. Ant. V.

für die Richtung der englischen Kunst. In gewisser Beziehung möchte man, namentlich in der Kathedrale von Oxford, wo an der grossen Säule kleinere Halbsäulen angebracht sind, eine Annäherung an den gothischen Bündelpfeiler annehmen, da auch hier ein hoch hinaufsteigender Stamm mehrere horizontale Abtheilungen durchläuft und verbindet. Allein in der That ist der Charakter ein ganz anderer, fast entgegengesetzter. Die Schönheit des schlank aufsteigenden Dienstes am gothischen Pfeiler hängt mit seiner Unselbständigkeit zusammen; er ist nur der Keim, aus welchem das Gewölbe aufwachsen soll. Jene obwohl ziemlich schlanke Säule hat aber keine Beziehung auf das Gewölbe, welches gar nicht beabsichtigt war, sie ist durchaus selbständig und abgeschlossen, und unfähig, so organisch mit dem Ganzen zu verschmelzen, wie es die Tendenz des gothischen Styls mit sich brachte. Weit entfernt also demselben entgegenzukommen, würde die englische Architektur, wenn sie auf diesem Wege fortgeschritten wäre, vielmehr eine ganz andere Richtung erhalten haben, einigermaassen den Bauten des sechszehnten und siebenzehnten Jahrhunderts ähnlich geworden sein, welche die antike Säule den Bedürfnissen des christlichen Kirchenbaues anpassen wollten. Freilich aber entsprach dies nicht dem Geiste der Zeit, der daher auch der weiteren Entwickelung dieser Tendenz entgegentrat.

Denn ungefähr um dieselbe Zeit wurde an einer anderen Stelle, an der Kathedrale zu Canterbury, der gothische Styl in seiner frühesten Gestalt schon angewendet, aber freilich nicht von einem einheimischen, sondern von einem französischen Meister. Die Geschichte dieses Baues ist uns durch die glückliche Erhaltung des Berichts, welchen Gervasius, ein Mönch des mit dem Dome verbundenen Klosters, niederschrieb, vollständiger bekannt als irgend ein anderer architektonischer Hergang dieser Zeit. Der Chor der Kathedrale, welcher unter der bischöflichen Regierung des berühmten Anselm dem durch Lanfrancus errichteten Schiffe der Kirche angebaut und im Jahre 1130 geweihet war, wurde im Jahre 1174 ein Raub der Flammen. Unser Berichterstatter Gervasius[1]) beginnt damit, den Schrecken seiner Brüder zu schildern, als sie die Stätte ihrer täglichen Andacht einem unabwendlichen Untergange Preis gegeben sahen. Sofort dachte man auf Abhülfe des Schadens und zog deshalb Werkverständige, und zwar, wie ausdrücklich bemerkt wird, Franzosen und Engländer herbei, die aber unter sich nicht einig werden konnten. Einige gaben den Mönchen die angenehme Versiche-

[1]) Gervasii Tractatus de combustione ac reparatione Cantuariensis ecclesiae, in: Twisden, Hist. Angl. Scr. p. 1289. In dem bereits erwähnten trefflichen Werke des Professors Willis in Cambridge: The architectural history of Canterbury Cathedral, London 1845, findet sich eine englische Uebersetzung des Berichts. — Vgl. ferner: Le style ogival en Angleterre et en Normandie, von F. de Verneilh, Annales archéol. Bd. XXV.

rung, dass die Ueberreste der Pfeiler und Mauern für den Neubau brauchbar sein würden, Andere erklärten dies für gefährlich. Endlich fassten die Geistlichen den vernünftigen Entschluss, einen Obermeister zu wählen und sich ihm anzuvertrauen, und nahmen dazu einen gewissen Wilhelm aus Sens, der nicht nur als ein geschickter Künstler in Stein und Holz berühmt war, sondern auch durch seinen sonstigen guten Ruf und durch seinen lebhaften Geist Vertrauen einflösste. Er geht sorgsam zu Werke, beginnt abzubrechen, zu untersuchen, überzeugt die Mönche allmälig, dass es nicht rathsam sei, durch eine Beibehaltung der beschädigten Theile das neue Werk zu gefährden, ermuthigt sie aber auch und schreitet sogleich mit Vorarbeiten vor, indem er Steine herbeischafft, Maschinen zurüstet und den Steinmetzen Vorbilder zur Bearbeitung des Steines übergiebt[1]. Im zweiten Jahre ist er schon so weit gediehen, dass er die Aufrichtung des Gebäudes beginnen kann. Er geht dabei von der Vierung des grösseren (westlichen) Querschiffes aus, welche nebst dem grossen Mittelthurme, der auf ihr ruhete, erhalten war, schreitet also von Westen nach Osten vor. Hier errichtet er *noch in* diesem Jahre sechs Pfeiler, drei auf jeder Seite, nebst den entsprechenden Mauern der Seitenwände, und vollendet auch sofort die dazu gehörigen sechs Gewölbe der Seitenschiffe. Im folgenden Jahre fügt er auf jeder Seite zwei Pfeiler hinzu, ist also bis zum östlichen Kreuzschiffe gelangt, überwölbt auch hier die Seitenschiffe, führt dann die Mauern des Oberschiffes auf und vollendet sogar noch die Gewölbe desselben, nämllich zwei quadrate und ein schmales Gewölbe, welche so den fünf Arcaden, die er bisher errichtet, entsprechen. Man sieht, er fördert sein Werk. Im vierten Jahre arbeitet er jenseits des östlichen Kreuzschiffes weiter, beginnt also den östlichen Theil des Chores, der aber, weil man die beiden neben demselben liegenden Thürme beibehalten wollte, geringere Breite erhielt. Er errichtete hier zehn Pfeiler nebst den entsprechenden Mauern und Seitengewölben und den Wänden des Mittelschiffes, stürzte aber nun, als er das obere Gewölbe beginnen wollte, vom Gerüste herab, und beschädigte sich so, dass er das Bett hüten musste; aber auch von hier aus leitete er den Fortbau, indem er sich eines jungen Mönchs, der bisher schon als Aufseher beim Bau mitgewirkt, bediente. So wurden die östlichen Kreuzarme angelegt und zwei quadrate Gewölbe des Chores vollendet. Im fünften Jahre verzweifelte Meister Wilhelm an seiner Herstellung, kehrte daher nach Frankreich zurück, und ein Engländer, ebenfalls Wilhelm geheissen, klein von Körper, wie Gervasius bemerkt, aber in verschiedenartigen Arbeiten sehr wacker, wurde dem Bau vorgesetzt. Dieser

[1]) Formas quoque ad lapides formandos his qui convenerant sculptoribus tradidit. Es mag dahin gestellt sein, ob darunter Vorzeichnungen oder hölzerne Formen verstanden sind.

wölbte nun im fünften Jahre die Kreuzschiffe und die Chorrundung. Die Krypta und die alten, in ihren Fundamenten beibehaltenen Thürme am Chore waren noch nicht in Angriff genommen und beides musste geschehen, ehe die Aussenmauer des Chores vollendet werden konnte. Allein die Ungeduld der Geistlichen, die während des Baues ihre Horen im Schiffe der Kirche absingen mussten und sich hier wie im Exile fühlten, gestattete dem Meister nicht, den regelmässigen Gang einzuhalten; er beeilte sich daher im sechsten Jahre, die herkömmlichen Einfassungswände des inneren Chorraumes aufzurichten, schloss dann die noch offene Ostseite des Chores durch eine hölzerne Mauer, und machte es so möglich, dass schon im Jahre 1180 eine Weihe erfolgte, und Kapitel und Mönche ihren Einzug halten konnten. Die folgenden Jahre waren nun dem weiteren Ausbau der Krypta und der äusseren Theile gewidmet, im neunten Jahre trat wegen Geldmangels eine Stockung ein, im zehnten aber war dieses Hinderniss beseitigt und der Bau wurde vollendet.

Dieser Bericht, ohne Zweifel die wichtigste schriftliche Urkunde der mittelalterlichen Baugeschichte, ist in vielfacher Beziehung lehrreich. Er zeigt, dass um diese Zeit die Kunst schon ganz in die Hände der Werkverständigen aus dem Laienstande übergegangen war, dass die Geistlichen und Mönche sich dabei nur als Bauherren verhielten, er gewährt aber auch ein Zeitmaass für die Fortschritte solcher Bauten, wenn anders die Mittel vorhanden waren. Selbst einzelne Ausdrücke dieses Berichtes sind wichtig, weil sie erkennen lassen, auf welche Eigenschaften des Gebäudes man Werth legte, wie man die Formen desselben betrachtete. So gebraucht Gervasius schon das Wort: Triforium, und erklärt es ausdrücklich als eine „via“, als einen Weg in der Mauer, so dass der historische Ursprung dieser Form aus der wirklichen Gallerie schon vergessen und nur die Brauchbarkeit ins Auge gefasst war. So nennt er ferner nicht das ganze Kreuzschiff, sondern jeden Arm des Kreuzes: Crux, und schliesst damit jede symbolische Hindeutung auf das Kreuz Christi aus. So bezeichnet er das Kreuzgewölbe mit dem Worte: Ciborium, das in der kirchlichen Sprache bisher den Baldachin über dem Altare bedeutete[1]); man war sich also des Umstandes, dass diese Gewölbe nur auf den vier Pfeilern ruheten und mit diesen ein selbstständiges Ganzes ausmachten, völlig bewusst. Er fügt hinzu, dass er sich erlauben werde, statt dieses damals üblichen Ausdrucks das Wort: Clavis, Schlüssel oder Schlussstein, zu gebrauchen, weil dieser in die Mitte gestellte Stein die

[1]) Derselbe Ausdruck findet sich auch in der Chronik des Abts Menco zu Wernen bei Groningen (in Mathaei Analecta, tom. II, p. 132 sqq., Lugduni Bat. 1738), bei der interessanten Beschreibung der Erbauung dieser Kirche im Jahre 1238 durch Meister Everhard von Köln. Vgl. Dr. Scholten im Domblatt 1850, Nro. 62.

von allen Seiten herkommenden Theile zusammenschliesse, und zeigt dadurch, dass er die Form und Bedeutung des Rippengewölbes wohl versteht.

Dabei ist er sich des Unterschiedes und der Vorzüge des neuen Styls vor dem alten vollständig bewusst. Schon bei der Beschreibung des älteren, durch den Brand zerstörten Baues, die er als Augenzeuge überliefern zu müssen glaubt, bemerkt er die Dicke der Mauern und die kleinen und dunkelen Fenster (murus solidus parvulis et obscuris fenestris distinctus), und am Schlusse seiner Erzählung macht er es sich zur Aufgabe, die Vorzüge des neuen Werkes zu schildern. Er rühmt die grössere Pracht, die Zahl der Marmorsäulen, die Verdoppelung des Triforiums [1]. Die Pfeiler, fährt er fort, seien bedeutend höher, die Kapitäle, welche früher glatt, die Bögen, welche wie mit dem Beile behauen gewesen, jetzt mit zierlicher, angemessener Bildnerarbeit ausgestattet; im Hauptschiffe habe sonst eine hölzerne Decke, freilich mit herrlicher Malerei, im Umgange des Chores ein Tonnengewölbe bestanden, jetzt sehe man hier wie dort ein aus Stein und leichtem Tuf gebildetes, mit Bogen und Schlussstein versehenes Gewölbe [2]. *Im* alten Gebäude hätte eine auf den Pfeilern stehende Mauer die Kreuzarme vom Chor gesondert, im neuen schienen Kreuzschiff und Chor in dem Schlusssteine des mittleren Gewölbes zu verschmelzen [3].

Man sieht also, er ist stolz auf die schlankere Form der Pfeiler, er bemerkt die Erweiterung der Fenster und die Leichtigkeit der Mauern, er kennt die Schönheit der Kreuzgewölbe und ihren innigen Zusammenhang mit den Pfeilern, er weiss es zu schätzen, dass jedes von ihnen ein Ganzes bildet und alle doch wieder mit einander zusammenhängen, er beachtet die bessere Gliederung der Bögen und die Form der Kapitäle; er legt dagegen gar kein Gewicht auf den Spitzbogen, findet es nicht der Erwähnung werth, dass dieser — nur mit Ausnahme der Oeffnungen und Blendbögen der Empore — die Stelle des älteren Rundbogens eingenommen. Bei der Genauigkeit seiner Beschreibung, der Sorgfalt, womit er einzelne Unregelmässigkeiten der Anlage erwähnt und entschuldigt, und der lebendigen Anschauung, welche seine Worte gewähren, müssen wir ihn, wenn er *nicht*

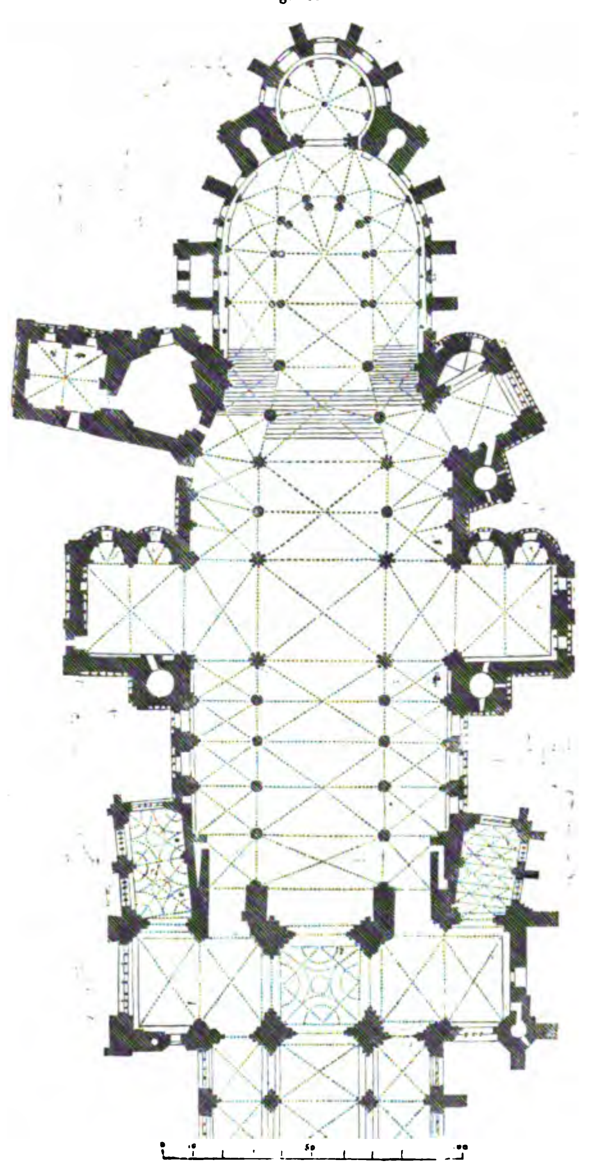
---

[1]) Er gebraucht auch hier das Wort zur Bezeichnung jedes Weges in der Mauer, indem nicht ein zweites wirkliches Triforium (nach unserem Sprachgebrauche), sondern nur über dem eigentlichen Triforium ein Weg am Fusse der Fenster angebracht war.

[2]) Ibi in circuitu extra chorum fornices planae (ich übersetze dies durch Tonnengewölbe, vielleicht meint aber Gervasius einfache Kreuzgewölbe ohne Rippen) hic arcuatae et clavatae. — Ibi coelum ligneum egregia pictura decoratum, hic fornix ex lapide et tofo levi decenter composita est.

[3]) Ibi murus super pilarios directus cruces a choro sequestrabat, hic vero nullo interstitio cruces a choro divisae in unam clavem quae in medio fornicis magnae consistit, quae quatuor pilariis principalibus innititur, convenire videtur.

Fig. 46.



Kathedrale von Canterbury. Oestliche Theile.

selbst bei dem Bau thätig war[1]), wenigstens für einen Freund der Kunst halten, der mit den Ansichten der Meister nicht unbekannt geblieben. Wir entnehmen daher auch hieraus, dass man in der That diese Bogenform nur als ein Mittel der Construction, nicht als eine Zierde betrachtete, und können uns um so mehr die Erscheinung erklären, dass sie zuerst nur an den minder auffallenden, tragenden Theilen angewendet wurde.

Der Bau des Wilhelm von Sens[2]) ist noch erhalten, und zeigt eine genaue Uebereinstimmung mit der Kathedrale von Sens; die Doppelsäulen, die dort angewendet waren, die Verhältnisse der Säulenstämme und korinthisirenden Kapitäle, die Basen sind auch in dem englischen Bau beibehalten. Der Chorschluss ist hier rund, während die meisten um diese Zeit in England gebauten Kirchen schon geraden Schluss erhielten[3]); er hat zwar eine eigenthümliche Anordnung, durch die Verengerung in schräger Richtung, welche zwischen dem zweiten Querhause und dem Chorschluss eintritt, allein wenn man daran denkt, dass zwei alte Thürme, die bei dem Neubau erhalten werden sollten, denselben beengten, wird man finden, dass der Meister gerade nur um so viel, als dieses Hinderniss ihn nöthigte, von dem Plane des französischen Vorbildes abgewichen ist. Wie dort, tritt aus der Mitte des Chorumgangs eine Rundkapelle heraus, welche hier den Namen „Beckets Krone“ führt.

Thomas Becket, der berühmte, bald heilig gesprochene Erzbischof, der Stolz von Canterbury, der erst kurze Zeit vor dem Chorbrande (1170) gemordet war, hatte sich, um den Verfolgungen des Königs von England zu entgehen, längere Zeit in Sens aufgehalten, und es wäre daher denkbar, dass man aus Pietät gegen ihn jene Kirche, die ihm ein Asyl gegeben,

---

[1]) Die bescheidene Erwähnung des nicht genannten Mönchs, dessen sich Wilhelm von Sens bediente, um den Bau von seinem Bette aus zu leiten, die Hindeutung auf den Neid, mit welchem diese Auszeichnung des jüngeren Mannes betrachtet wurde, könnte auf die Vermuthung führen, dass dieser Mönch kein anderer als Gervasius selbst gewesen.

[2]) Nächst der Publication in Britton cathedral antiqu. I. einige Abbildungen bei Arthur J. Stanley, Historical memorials of Canterbury. London 1855.

[3]) Eine Andeutung des Gervasius lässt vermuthen, dass der runde Chorschluss Widerstand fand. Der ältere Bau hatte ihn zwar ebenfalls gehabt, allein er war kürzer gewesen. Zufolge der Beschreibung hatte der Chor auf jeder Seite neun Pfeiler und dann die sechs der Rundung, während er jetzt nach der Weise, wie Gervasius rechnet, zwölf Pfeiler ohne jene sechs enthält. Da man nun über die Fundamente hinausging, war man auch nicht an dieselben gebunden. Meister Wilhelm machte aber darauf aufmerksam, dass die beiden alten, der ehemaligen Chorrundung anliegenden und herzustellenden Thürme eine Verengung der Breite des Chores bedingten, und dass diese Unregelmässigkeit weniger auffallen werde, wenn man dahinter den Chor rund abschliesse.

nachahmen wollen. Allein Gervasius sagt dies nicht und er würde es nicht verschwiegen haben. Ohne Zweifel aber war durch jenen Aufenthalt des Thomas Becket in Sens eine Bekanntschaft der Geistlichkeit beider Bischofssitze entstanden, welche Veranlassung zu der Berufung jenes, wahrscheinlich bei dem unlängst vollendeten Dombau in Sens erprobten Meisters gab, der nun die ihm bekannten Formen ohne grosse Rücksicht auf englisches Herkommen anwendete.

Auch noch der östliche, nach seiner Entfernung gebaute Theil des Chores zeigt im Ganzen die Nachahmung des französischen Domes; Wilhelms Zeichnungen und die von ihm herangebildeten Arbeiter sind dabei gebraucht worden. Allein daneben schleichen sich doch wieder Einzelheiten des altenglischen Styles ein, die unter Wilhelms eigener Leitung nicht vorgekommen waren. Gurten und Archivolten sind mit dem Zickzack und ähnlichen Ornamenten geschmückt, die Basen ohne Eckblatt und auf runde Plinthen gestellt, die starken Säulenstämme in der Krypta von Spirallinien umgeben. Auch Neuerungen finden sich, die dem französischen Style unbekannt sind, namentlich die Umstellung des runden Pfeilerkerns mit schlanken, freistehenden Säulen, eine Anordnung, die in England später nicht selten vorkommt. Wir sehen, wie sofort, noch an demselben Bau, unter den Schülern des fremden Meisters der einheimische Geschmack sich geltend macht.

Eine Nachahmung der Kathedrale von Canterbury an einem anderen englischen Gebäude können wir ebenso wenig nachweisen, als eine weitere Verbreitung der durch Wilhelm von Sens hier gebildeten Schule oder die anderweitige Zuziehung französischer Architekten. Indessen zeigt der Bericht des Gervasius, dass sich gleich anfangs unter der Mehrzahl befragter Werkverständigen mehrere Franzosen befanden, und so werden sie auch sonst den Weg über den Kanal gefunden haben[1]. Auch die geistlichen Orden unterhielten eine architektonische Verbindung mit Frankreich. Der Cistercienser habe ich schon gedacht. Eine ähnliche Rolle spielten die Templer, auch sie verbreiteten sich seit der Mitte des zwölften Jahrhunderts, auch ihr Orden bestand vorzugsweise aus Franzosen, auch sie hatten eigenthümliche, in Frankreich ausgebildete Bauformen, zu denen der Spitzbogen und andere Elemente des frühgothischen Styls gehörten. Daher finden wir denn gleichzeitig, aber unabhängig von dem Bau des Wilhelm von Sens, ein zweites Beispiel französischer Formen in England in der Templerkirche zu London, in ihrem älteren Theile, welcher schon 1185 die Weihe erhielt[2].

---

[1]) Ein Beispiel der Benutzung französischer Baumeister in England ist, dass König Johann zur Erbauung der Themsebrücke einen Meister Isembert aus Saintes nach London sendete. — Pauli, Geschichte von England, III, S. 488.

[2]) Vgl. die Inschrift im Glossary III, ad anno 1185, p. 67. Abbildungen in B.

Sie ist, wie die Templerkirchen gewöhnlich, ein Rundbau, im Allgemeinen noch von romanischem Charakter, mit rundbogigen Fenstern, aber mit spitzen Arcaden auf Pfeilern, die aus vier schlanken Säulen zusammengesetzt sind, mit Knospenkapitälen und darauf gestellten Gewölbrippen.

Von nun an entstanden auch in England Gebäude, deren Styl man als einen Uebergang bezeichnen kann, weil er nicht mehr ganz normannisch, aber auch noch nicht gothisch ist. Dies geschah dann bald in der Weise, dass man Einzelnes aus dem neuen Styl aufnahm, bald aber so, dass man die althergebrachten Formen beibehielt, aber in einer dem neuen Style verwandten Tendenz behandelte. Ein interessantes Beispiel der letzten Art ist die Vorhalle, die s g. Galilaea[1]) auf der Westseite des Doms zu Durham, wie wir genau wissen in den Jahren 1180—1197 entstanden[2]). Es ist ein niedriger Raum, an Breite dem Langhause fast gleich, durch vier Reihen von je drei Pfeilern in fünf Schiffe gleicher Höhe getheilt, und nicht gewölbt sondern mit Balken gedeckt. Die Pfeiler bestehen, ähnlich wie in der Londoner Templerkirche, aus vier sehr dünnen durch Kalk verbundenen Säulenstämmen, zwei von Marmor, zwei von geringerem Steine, die Basis ist eine blosse Abschrägung, die niedrigen Kapitäle haben Kelchform mit breiten, unausgebildeten Blättern, an denen man Spuren ehemaliger Bemalung wahrnimmt. Die Bögen sind sämmtlich mit reichem, stark vortretendem Zickzack verziert, der in einer Höhlung liegt; sie sind halbkreisförmig, nur die äussere Archivolte hat eine schwach angedeutete Spitze. Die Wand über den Bögen ist schlicht, und nur durch eine rautenförmige Vertiefung verziert, welche über den Säulen steht und den Zwickeln der Bögen entspricht. Das obere Stockwerk über dieser niedrigen Halle ist allerdings schon gothisch, aber auch entschieden bedeutend jünger und erst in der folgenden Epoche hinzugefügt, der untere Raum dagegen enthält keine Details des neuen Styls. Aber die schlanken Bündelsäulen mit ihren Kelchkapitälen, die rautenförmigen Vertiefungen in der Wand und die leichte und zierliche Haltung des Ganzen geben den Eindruck eines gothischen Baues, ja selbst eines mehr anmuthigen als strengen.

Eine ähnliche Tendenz bemerken wir in den ungefähr gleichzeitig mit der Galilaea von Durham entstandenen unteren Theilen des Langhauses in der Kathedrale von Chichester. Die Bögen sind halbkreisförmig, die

---

W. Billing, Architectural illustrations and account of the Temple church, und in Britton Arch. Ant. I.

[1]) Galilaea, ein in England gebräuchlicher Ausdruck für Vorhallen der Kirchen, ohne Zweifel mit einer etwas dunkeln Anspielung auf das Verhältniss von Galilaea zu Jerusalem.

[2]) Abbildung in Winkles Cathedrals, Vol. III.

Halbsäulen und Würfelkapitäle, die starken Untergurte des alten Styls beibehalten. Aber die glatte Frontseite des Pfeilers ist an den Ecken von zierlichen monolithen Säulchen flankirt, die Scheidbögen sind mit kleinen Rundstäben eingefasst, die Würfelsäulen der zweitheiligen Galleriearcaden schon nach der Weise des frühgothischen Styles gruppirt. Man erkennt die Absicht, die grellen Contraste des älteren Styls zu vermeiden, eine einfache Regelmässigkeit herzustellen, mildere Formen zu erlangen.

Viel entschiedener in der Hinneigung zu gothischer Formbildung ist der Chor der Kathedrale von Winchester[1]), welchen Bischof Gottfried von Lucy im Jahre 1202 mit Hülfe einer von ihm gestifteten frommen Brüderschaft begann[2]). Der ältere Gebrauch, die Wände äusserlich und innerlich mit blinden Arcaden zu schmücken, ist hier noch beibehalten, aber die untere Arcadenreihe besteht, wie die innerhalb derselben gelegenen Fenster, aus schlanken Lancetbögen, die obere hat die Kleeblattform. Die schlanken Pfeiler sind ähnlich wie in jener Vorhalle in Durham, aber aus acht einzelnen monolithen Säulchen zusammengesetzt, auch die Kapitäle haben wie dort die Form niedriger Kelche, jedoch ganz ohne Blattornament, eine Form, die, wie wir sehen werden, im englischen Style sehr beliebt wurde.

Hieran reiht sich der neue Ausbau des westlichen Theils der früher erwähnten grossen Abteikirche zu St. Albans, welchen der Abt Johann von Cella (1195—1214) begann[3]), jedoch, da der Abbruch des gewaltigen normannischen Baues und die kostbaren Materialien, die er verwendete, seine Mittel erschöpften, nur die Vorhalle vollendete. Auch hier wieder Säulchen von Marmor auf flachen Basen, und spitze, jedoch eigenthümlich gebrochene Bögen, dabei aber nun schon weit ausladende Knospenkapitäle. Dieser Neubau, der ungeachtet der Festigkeit des alten Mauerwerks unternommen wurde, beweist, wie allgemein jetzt die Gefühle waren, die Gervasius bei der Vergleichung beider Bauten ausspricht. Man konnte die Derbheit des normannischen Styls nicht mehr ertragen, und warf sich mit einer Art von Leidenschaft in die entgegengesetzte Richtung. Der Nachfolger des Johann

---

[1]) Britton, Cath. ant. III.

[2]) Anno 1202 Godfredus de Lucy constituit confratriam pro reparatione ecclesiae Wintoniensis duraturam quinque annos completos. Annal. Winton. bei Whittington a. a. O., p. 131. Ich weiss nicht, ob man von dieser Stelle zum Beweise des Alters der Bauhütten und der Freimauerei Gebrauch gemacht hat. Die Ausdrücke scheinen es jedoch ausser Zweifel zu setzen, dass hier nur von mehrjährigen frommen Beisteuern die Rede ist. — Die Ostseite der Lady chapel ist erst im 16. Jahrhundert ausgeführt.

[3]) Vgl. Buckler in der schon angeführten Hist. of the arch. of the Abbey of St. Albans, und die Publication der Society of Antiquaries: Some account of the abbey church of St. Albans, London 1813, fol.

von Cella, Wilhelm von Trampington (1214—1235), verstärkte die Anlage der Façade und setzte den Bau im Innern fort. Es war durchaus nur eine Decoration der alten Wände, kein neuer Bau; die Construction, die Höhe, die Balkendecke blieb dieselbe, die massigen Pfeiler und die rauhen Mauern des alten Münsters erhielten nur ein neues, zierlicheres Kleid, sie wurden wie Felsenstücke behauen, jene zu Bündelsäulen ungebildet, diese mit Arcaden und Marmorsäulchen belegt. Der Styl ist hier schon ganz der, welchen wir sofort als den frühenglischen kennen lernen werden; die Pfeiler sind mit gleich hohen Säulen umgeben, die Kapitäle von einfacher Kelchform mit tellerartigen Ausladungen, die Bögen durch Rundstäbe ziemlich reich profilirt; die Zwischenräume dieser Rundstäbe und der oberen Säulen mit dem weiter unten näher zu erwähnenden Zahnornament ausgefüllt.

Und nun finden wir sofort in den verschiedensten Theilen Englands mehrere Bauten, welche dieselben Formen, schlanke oder zusammengesetzte monolithe Säulen, kelchförmige Kapitäle, spitze oder kleeblattförmige Bögen wiederholen. Das Monument des Abts Alanus in der Abtei von Tewkesbury v. J. 1202, allerdings nur ein Werk architektonischer Decoration, hat schon den Kleeblattbogen und sonst reine frühenglische Formen; der im Jahre 1204 neubegonnene Chor der Cistercienserkirche von Fountains Lancetfenster, eine Arcatur mit Kleeblattbögen und kelchförmigen weitausladenden Kapitälen, Formen, welche wir zum Theil auch in den Cistercienserkirchen anderer Länder finden, welche aber auch schon in den eben erwähnten englischen Bauten vorgekommen waren. Sehr zierlich ist ferner die innere Ausstattung der westlichen Vorhalle der Kathedrale von Ely (1200—1215). Ihre beiden Kreuzgewölbe haben leichte, als Rundstäbe profilirte Rippen, die Wände eine Arcatur von freistehenden schlanken Säulen mit kelchförmigen Knospenkapitälen, Kleeblattbögen und durchbrochenen Zwickeln. Bedeutendere Bauten waren der des östlichen Kreuzschiffes und Chors der Kathedrale von Lincoln, welcher durch den Bischof Hugo von Grenoble (1185—1200) angefangen und von seinem Nachfolger fortgesetzt wurde, und der des Chors der Kathedrale von Worcester[1]), welcher im Jahre 1218 schon soweit vorgeschritten war, dass er bei Gelegenheit der Anwesenheit König Heinrichs III. eine Weihe erhalten konnte[2]). An beiden erkennen wir sehr charakteristische Eigenthümlichkeiten des englischen Styls. Der

---

[1]) Britton. Cathedral ant. IV. — The architectural history of the Cathedral and monastery at Worcester. By the rev. R. Willis. The Arch. Journal, vol. XX. 1863.

[2]) Vgl. Monasticon Anglicanum I., p. 573. Im Jahre 1224 wurde schon die Vorderseite des Schiffs in Arbeit genommen und wird der Chor also schon vollendet gewesen sein.

Chor von Lincoln[1]) hatte zwar noch eine den älteren continentalen Bauten ähnliche Anlage; eine runde Concha', welche durch einen späteren Bau verdrängt, aber an den Fundamenten nachgewiesen ist, und auf der östlichen Seite des daranstossenden zweiten Kreuzschiffes je zwei noch bestehende halbkreisförmige Kapellen. Aber die Fenster sind durchgängig lancetförmig, in den Kapellen einzeln, im Oberschiffe gekuppelt, die Pfeiler Säulenbündel, die Arcaden spitz und mit vielen Rundstäben profilirt[2]). Noch reicher ist der Chor von Worcester, dessen Pfeiler nicht bloss von acht monolithen, durch kupferne Ringe verbundenen Säulen umstellt, sondern auch noch am Kern durch acht kleinere, zwischen jenen stärkeren Säulen sichtbare Säulchen verziert sind. Die Kapitäle sind schon mit dem weiter unten zu beschreibenden Blattwerk des englischen Styls versehen, das hohe Triforium hat eine eigenthümliche Anlage, von der ich ebenfalls erst weiter unten sprechen kann; die Oberlichter bestehen aus drei Lancetfenstern mit davorgestellten schlanken Säulen. Im Kreuzschiffe liegen sogar zwei solche Fenstergruppen übereinander, wodurch es denn sehr leicht und luftig erscheint. Beide Bauten sind mit schmalen Kreuzgewölben bedeckt, deren Rippen aber von dem überaus schwachen Dienste, der von den Kapitälen der vorderen Säulen aufsteigt, nur scheinbar getragen werden. Die Strebepfeiler sind äusserst schwach und Strebebögen nicht angebracht. Wir sehen also die decorativen Formen des gothischen Styls schon ziemlich entwickelt, das constructive System dagegen, aus Unempfänglichkeit für die Bedeutung desselben oder im Vertrauen auf die Vortrefflichkeit des Materials, vernachlässigt.

Diese Bauten enthalten in der That schon die charakteristischen Züge des neuen englischen Styls. Er hat sich in unglaublich kurzer Zeit entwickelt. Nachdem noch die obenerwähnten Gebäude aus den letzten Jahren des zwölften Jahrhunderts im Wesentlichen normannische, nur in einem anderen Sinne behandelte Formen erhalten hatten, hat man sie jetzt aufgegeben und mit anderen vertauscht. Der nationale Geschmack hat sich sehr rasch

---

[1]) Britton, arch. ant. V. — Wild, Illustration ... of the cath. church of Lincoln. London 1819.

[2]) Nach der Beendigung jenes von Bischof Hugo angefangenen Baues erlitt die Kathedrale im Jahre 1237 durch den Einsturz des Mittelthurms eine bedeutende Beschädigung, welche eine umfassende Herstellung nöthig machte. Ein Chronist bemerkt zwar ausdrücklich, dass die Kirche mit Ausnahme des Chors zur Ruine geworden sei, indessen erfahren wir doch, dass auch an diesem gebaut und namentlich im J. 1256 eine Verlängerung desselben nach Osten zu begonnen ist. Indessen scheint doch Einzelnes, z. B. das östliche Kreuzschiff noch im Wesentlichen aus dem Bau des Bischofs Hugo zu stammen. Felix de Verneilh (Le style ogival en Angleterre et en Normandie in den Ann. arch. Vol. 25) scheint zu weit zu gehen, wenn er eine totale Zerstörung jenes früheren (durch einen wahrscheinlich französischen Architekten Geoffroy de Noyers geleiteten) Baues annimmt.

orientirt, aus dem von Frankreich her ihm zugeführten und sonst bekannt gewordenen gothischen Systeme einige Elemente sich angeeignet, andere zurückgewiesen, und daraus den ihm zusagenden Styl gebildet, der nun auch sofort mit der dem brittischen Stamme eigenen Entschlossenheit als etwas Festgestelltes angenommen und bleibend angewendet wurde.

Fast gleichzeitig mit den Bauten von Worcester und Lincoln erstand das bedeutendste Gebäude dieses Styls, die Kathedrale von **Salisbury**[1]. Sie wurde durch den Bischof Richard Poore im J. 1220, gleichzeitig also mit der Kathedrale von Amiens, auf neugewähltem Platze begonnen und so eifrig gefördert, dass schon nach fünf Jahren darin Gottesdienst gehalten werden konnte. Etwa dreissig Jahre später, um 1258, war der östliche Theil des Gebäudes im Wesentlichen vollendet. Das Langhaus und die Façade wurden später, der Thurm erst im vierzehnten Jahrhundert ausgeführt, indessen sind diese späteren Theile mit den älteren so weit übereinstimmend, dass das Ganze wie aus einem Gusse erscheint und mit Recht als ein Muster des frühenglischen Styls betrachtet wird. Richard Poore war aus der Normandie gebürtig, und es wird ausdrücklich berichtet, dass er berühmte Werkleute von jenseits der See herbeigerufen habe[2]; allein, wenn dies wirklich französische Baumeister, nicht etwa blosse Gehülfen und Steinmetzen waren, so war doch ihr nationaler Geschmack hier nicht mehr maassgebend. Reminiscenzen oder gar Uebertragungen aus französischen Gebäuden, wie sie Wilhelm von Sens in Canterbury wagte, kommen hier überall nicht mehr vor. Es ist ganz dieselbe charakteristisch englische Auffassung des gothischen Styls, welche wir an den beiden oben genannten Bauten und gleich darauf an vielen Kirchen in den verschiedensten Gegenden Englands wiederfinden. Die Anordnung ist sehr einfach und übersichtlich; ein Langhaus von zehn Arcaden, dann mit geringem Zwischenraume zwei Querschiffe, das östliche wie immer weniger ausladend, beide nur auf der östlichen Seite mit einem Seitenflügel, darauf endlich der nur aus vier Arcaden bestehende grade geschlossene Chor und die in den englischen Kirchen gewöhnlich am Ostende angebrachte Kapelle der h. Jungfrau. In dieser Weise erreicht das Gebäude die bedeutende Länge von 474 englischen Fuss, während die Breite des Langhauses nur 78, die der Façade ungeachtet ihrer beiden seitwärts ausladenden Thürmchen nur 112, die Länge des grösseren Kreuzschiffes nur 206 Fuss misst. Alle Fenster sind lancetförmig, an den Seitenschiffen zu zweien, am Oberschiff zu dreien gruppirt. An den westlichen und Front-

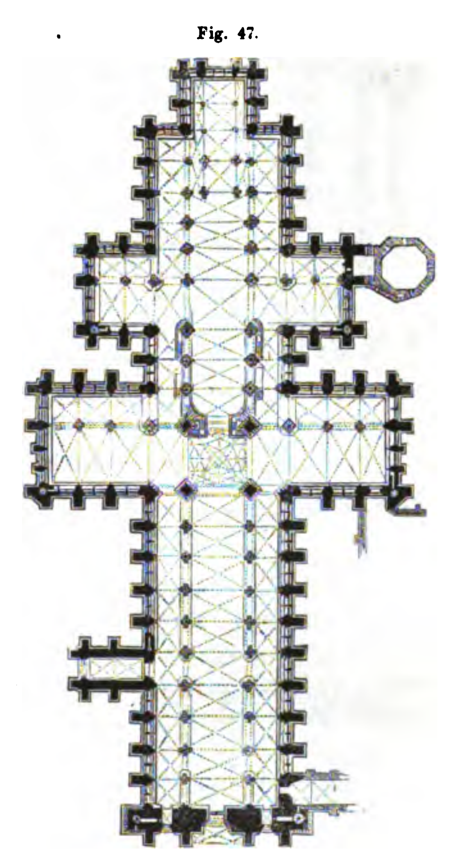
---

[1]) Britton, arch. ant. V. — Cathedral ant. II.

[2]) So wenigstens von Godwyn, einem Schriftsteller aus Elisabeths Zeit, der aber ältere Quellen gehabt zu haben scheint. Vgl. Winkles I, S. 3, und Britton, Cath. Antiqu. Vol. I.

seiten der Kreuzschiffe, wo die Seitenschiffe fehlen, liegen drei Etagen solcher Fenster übereinander. Die ziemlich starken Strebepfeiler verjüngen sich in mehreren Absätzen mit Wasserschlägen, welche wie ein mit Brettern belegtes Dach (oder wie die Brettchen einer s. g. Jalousie) gestaltet sind, und schliessen in der östlichen Hälfte des Gebäudes in eben solcher Weise am Dache der Seitenschiffe, während sie in dem (etwas später erbauten) Langhause schwache Fialen und unverzierte, dünne Strebebögen erhalten haben. Die Façade lässt in ihrer ziemlich klaren Anordnung fünf gesonderte Theile erkennen: das Mittelschiff etwas vortretend, von Strebepfeilern begrenzt, mit einem der Dachhöhe entsprechenden Giebel; dann etwas zurückweichend die Aussenmauern der Seitenschiffe bis zur Höhe des Oberschiffs hinaufgeführt und rechtwinkelig bekrönt; endlich auf beiden Flügeln, wiederum wie das Oberschiff vortretend, zwei Treppenthürmchen von quadratem Grundrisse, deren ziemlich einfacher, zwischen vier Fialen aufsteigender steinerner Helm nicht viel höher ist als die Giebelspitze des Mittelschiffs, während der Thurm auf der Vierung des Kreuzes schlank und mächtig darüber hinausragt. Jedes Schiff hat den gesonderten Eingang durch ein Portal von geringer Höhe und mit schwachem Spitzgiebel, jedes ist durch eine Fenstergruppe, das mittlere durch drei Lancetfenster, die anderen durch ein zweitheiliges Maasswerkfenster beleuchtet. Die übrigen Wandflächen der Façade sind mit Arcadenreihen bedeckt, welche aber an den Seitenschiffen und Thürmen andere Eintheilung haben als am Mittelschiffe.

Fig. 47.



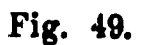
Kathedrale von Salisbury.

Im Inneren bestehen die Pfeiler des älteren Theiles aus einem inneren Kern und mehreren völlig frei umhergestellten und ziemlich weit abstehenden monolithen Säulen, deren cylindrische Stücke durch Bleiringe verbunden

sind und die mit dem Kernpfeiler nur durch die ausladenden tellerförmigen Ringe des Kapitäls und durch die Basis zusammenhängen. In der etwas späteren Ladychapel ist der Kern ein einfacher Cylinder, im übrigen Bau ein Bündel von vier Säulen. Die Basis ist das umgekehrte Kapitäl, ein unverzierter Kelch, der unten durch einen einfachen, oben durch mehrere ausladende Ringe verziert ist. Die Scheidbögen sind im Verhältniss zu diesen Pfeilern etwas schwer, mit vielen Rundstäben und Verzierungen ausgestattet. Das Triforium ist hoch und kräftig, in den älteren Theilen durch zwei einfache, weite Bögen, im Langhause durch zweitheilige, mit primitivem Maasswerk verzierte Arcaden gebildet, die ein fast halbkreisförmiger Bogen paarweise überspannt. Die Fenster haben wieder, wie in Worcester, eine Arcatur von freistehenden überschlanken Säulen. Die Gewölbhöhe (81 engl. F.) ist im Verhältniss zu der sehr mässigen Breite des Mittelschiffs (34′) ziemlich bedeutend. Die Rippen bestehen aus zwei Rundstäben mit einer dazwischen gestellten Ecke, und ruhen auf schwachen Diensten, die oberhalb des Triforiums von Consolen getragen werden. Das Ganze macht auf den ersten Blick durch die Regelmässigkeit und durch eine gewisse anspruchslose Anmuth der Details einen günstigen Eindruck; indessen lässt sich nicht leugnen, dass das ungebrochene Vorwalten der horizontalen Linien, die stete Wiederholung gleicher nicht sehr kräftig gebildeter Glieder, und die Verhältnisse selbst, namentlich das der geringen Breite zu der nimmer endenden Länge des Schiffes ermüdend wirken[1].

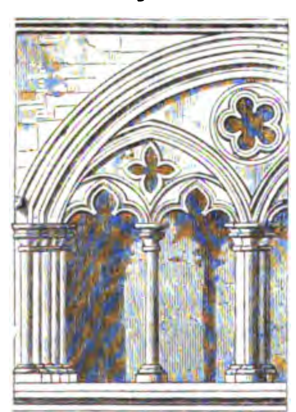
Fig. 48.





Kathedrale von Salisbury.

Fig. 49.



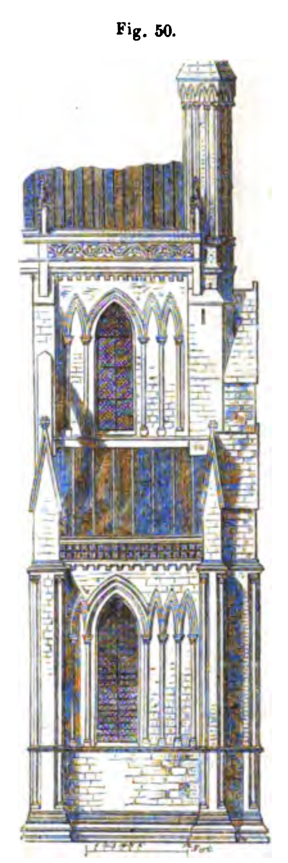
Kathedrale von Salisbury.

Durch diesen bedeutenden, bis über die Grenze dieser Epoche hinaus fortgesetzten Bau erhielt der frühenglische Styl seinen völligen Abschluss. Alle anderen innerhalb der nächsten fünfzig Jahre entstandenen Bauten tragen, ungeachtet vieler kleiner Abweichungen, ähnliche Züge. So zunächst das entfernt von Salisbury, in

[1]) So gesteht auch Britton (Salisbury Cath., p. 77) trotz aller Vorliebe für dies Normalgebäude des frühenglischen Styls ein: The uniformity of style and surface renders it rather monotonous.

der Grafschaft York, jenseits des Humber gelegene Münster von Beverley[1]), über dessen Alter wir keine urkundliche Nachricht besitzen. Auch hier die gestreckte Anlage mit doppeltem Kreuzschiffe und geradem Chorschluss, mit ähnlichen Strebepfeilern und schwachen Strebebögen, mit Gewölbdiensten, die nicht vom Boden, sondern von einer Console in den Zwickeln der Arcaden aufsteigen, auch hier dasselbe Bestreben durch schlanke, mehr anmuthige als strenge und kräftige Formen zu wirken. Die Abweichungen von jenem Kathedralbau bestehen fast nur in decorativen Zusätzen, an welchen diese Kirche besonders reich ist. Selbst die Strebepfeiler sind eigenthümlich verziert, indem in ihre Ecken schlanke Halbsäulchen eingemeisselt sind, welche mit Blattkapitälen das Gesims tragen und deren Basen an der Stelle des Eckblatts mit einer Art von Volute auslaufen. Die Pfeiler bestehen nicht wie in der reicher ausgestatteten Kathedrale aus freistehenden Monolithen, sondern aus einem Bündel von acht dicht an einander gerückten Säulen, die keinen Kern sehen lassen und die Eigenthümlichkeit haben, dass nur die vier rechtwinkelig gestellten cylindrisch, die vier diagonal gestellten aber oval sind und in diagonaler Richtung mit einer scharfen Spitze hervortreten. Jene haben dann auch meistens Blattkapitäle, diese die schon früher beschriebenen Tellerkapitäle. Die Fenster sind wiederum lancetförmig, aber nicht in Gruppen, sondern einzeln stehend, dagegen aber innerlich und äusserlich von überaus steilen Bögen eingefasst, welche im Inneren auf freistehenden Säulchen ruhen und der Senkung des Schildbogens entsprechend abnehmen. Die untere Wand der Seitenschiffe ist hier, wie in allen anderen etwas reicher gebauten Kirchen mit einer Arcatur geschmückt, das Triforium ist niedriger wie in Salisbury, hat aber eine sehr charakteristische Eigenthümlichkeit, welche sich auch in den Kathedralen von Lincoln und von Worcester findet. Zwischen den vorderen den Bogen tragenden Säulen und

Fig. 50.

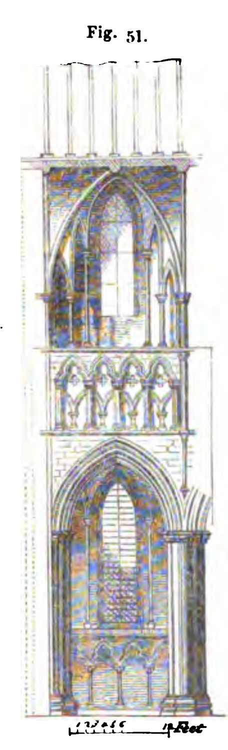


Beverley.

[1]) Abbildungen bei Britton, Arch. Ant. Vol. V. — Vgl. Petit, remarks on Beverley Minster, memoirs . . . of the arch. Inst., 1846.

etwas hinter diesen zurückliegend, sind nämlich andere kleinere und niedrige angebracht, deren Bogenspitze durch die erstgedachten Säulen verdeckt ist. Es ist ein Formenspiel, das einigermaassen an die sich durchschneidenden Bögen des älteren Styls erinnert, aber eine bestimmtere illusorische Tendenz hat, indem es gleichsam eine perspectivische Durchsicht durch zwei neben einander fortlaufende Arcadenreihen fingirt (Fig. 52). Dies wird in anderen Fällen noch deutlicher dadurch, dass die kleineren Zwischensäulen keine Basis haben und daher so erscheinen, als ob diese durch die vordere Säulenreihe verdeckt werde [1]).

Fig. 51.



Beverley.

Ein anderer Bau von grosser Reinheit dieses Styls ist der Chor der Kollegiatkirche von Southwell (Nothinghamshire). Bemerkenswerth ist hier die Schlusswand des Chors, indem sie durch zwei Reihen von je fünf Lancetfenstern, die untere mit gleicher, die obere mit nach der Mitte zu steigender Höhe fast ganz durchbrochen ist. Ohne Zweifel war dies während der Herrschaft des frühenglischen Styls die gewöhnliche Anordnung, welche indessen in den meisten Fällen (namentlich auch in Beverley) in späterer Zeit durch das Einbrechen von kolossalen Maasswerkfenstern verdrängt ist.

Die Kathedrale von Wells [2]) wurde im Jahre 1214 begonnen und schon 1239 geweiht. 1242 wurde der Anfang mit dem Façadenbau gemacht. Der Chor ist ohne Zweifel erst im vierzehnten Jahrhundert gebaut, Kreuz und Schiff stammen dagegen im Wesentlichen aus dieser Epoche und enthalten manches Abweichende. Die Pfeiler haben nämlich einen runden Kern, an welchen statt der vorspringenden acht Säulen ebenso viele Bündel von drei überaus dünnen Stäben angelegt sind, deren Kapitäle dann auch einen gemeinsamen Schmuck von überfallenden Blättern haben. Diesen Säulenbündeln entsprechend besteht dann die Profilirung der sehr steilen und hohen

---

[1]) An dem Kreuzgange von Mont Saint-Michel in der Normandie (Viollet-le-Duc III, S. 456 ff.) kommt ein ganz ähnliches Motiv aber in wirklicher plastischer Ausführung vor, indem die Begrenzung des Ganges gegen den Hof nicht wie gewöhnlich durch eine, sondern durch zwei Reihen sehr schlanker Säulen bewirkt ist, welche so gestellt sind, dass die Säulen der innern Reihe stets auf die Mitte von zweien der andern treffen.

[2]) Britton, Cath. Antiq. Vol. IV und Winkles Engl. Cathedrals Vol. I.

Scheidbögen aus mehreren gesonderten Gruppen dünner Rundstäbe, so dass hier wie dort der kräftige Ausdruck tragender und wölbender Function völlig verschwunden ist. Das Triforium wird durch sehr hohe einfache Lancetbögen gebildet, welche ununterbrochen, ohne die geringste Andeutung der Stelle wo der vom Boden zum Gewölbe aufsteigende Pfeiler sie durchschneiden müsste, fortlaufen, und mit einem geraden Gesimse bedeckt sind, auf welchem die Gewölbträger, kurze Cylinder mit grossem Kapitäl, dergestalt aufstehen, dass sie wie der obere Theil einer hinter dem Triforium stehenden und von demselben verdeckten Halbsäule erscheinen. Es fehlen mithin nicht nur die senkrechten, die Wand nach den Gewölbfeldern abtheilenden Dienste, sondern das mächtige horizontale Band des Triforiums macht auch die entfernte verticale Beziehung zwischen den Pfeilern und Kreuzgewölben völlig unwirksam. Der Ruhm dieser Kathedrale beruht auf ihrer weiter unten zu erwähnenden Façade und auf der Schönheit der Sculpturen, welche theils an dieser Westfront, theils auch im Innern, allerdings nicht immer an geeigneten Stellen, angebracht sind; die Anordnung des Innern ist keineswegs rühmenswerth. Verwandtschaft im Aufbau zeigt die Klosterkirche Saint John in Chester[1]. Ueber Arcaden normannischen Styls mit Rundsäulen und Rundbögen steigen ein frühenglisches Triforium und Obergeschoss auf, beide fast gleich, nämlich aus je vier spitzbogigen Oeffnungen, getrennt von Säulenbündeln, bestehend, nur dass im Triforium Ringsäulen etwas kräftiger Bildung mit höheren Kapitälen, an den Oberlichtern dagegen leichtere Säulen mit blattlosen Kapitälen erscheinen. Vom Triforium steigt ein mit Ringen versehener Dienst zu der offenen Balkendecke auf.

Fig. 52.



Beverley.

Vom Boden aufsteigende Dienste sind in dieser Epoche überaus selten. Sie finden sich, soviel mir bekannt, nur in zwei in den südlichsten Theilen von England gelegenen Kirchen, in dem schönen Chor der Kathedrale von Rochester (1225—1239[2]), und in dem westlichsten Theile der Stiftskirche zu Romsey. Hier gaben ohne Zweifel die hohen Säulen des um 1180 begonnenen romanischen Baues, der nach kurzer Unterbrechung im frühgothischen Style fortgesetzt wurde, die Veranlassung zu dieser Abweichung, und ähnlich mag es sich in Rochester verhalten haben, wo das romanische

[1]) John Henry Parker, Medieval archit. of Chester, London, 1858.

[2]) Winkles Engl. cath. Vol. I. — Rochester Cathedral, by Arthur Ashpitel, Journal of the Brit. arch. assoc., IX, 1854.

Langhaus zwar niedrige Säulen, auf diesen aber eine (beim Mangel von Gewölben völlig zwecklose) Halbsäule hat. Im Uebrigen ist die Behandlung der Pfeiler, Kapitäle, Bögen und Lancetfenster auch hier dieselbe wie in den vorhererwähnten Bauten, und namentlich wie in der Kathedrale von Salisbury. An der berühmten Kathedrale von York stammen nur die Kreuzschiffe[1]) (und auch diese nicht ohne manche Aenderung) aus dieser Epoche, und zwar das südliche aus den Jahren von 1227 bis 1250, das nördliche von 1250 bis 1260. Die Lancetfenster und die sie am Aeusseren und im Inneren begleitenden blinden Arcaden gleichen denen von Beverley, die Pfeiler sind schlanke Bündelsäulen der früher beschriebenen Art, auf halber Höhe von einem Ringe umgeben und mit eleganten Blattkapitälen. Endlich gehören sehr bedeutende Theile der Kathedrale von Lincoln[2]), von Peterborough (geweiht 1238), der Chor der Kathedrale von Ely, mit einer ähnlichen Schlusswand wie die Kollegiatkirche von Southwell aber in minder schönen Verhältnissen (1235 — 1252), zu den namhaftesten und schönsten Leistungen dieses Styls, neben welchen der westliche Theil der Tempelkirche (geweiht 1240), die Lady chapel der Kirche St. Saviours (vormals St. Maria-Overy) und die Kapelle in Lambeth Palace in London, die Lady chapel der Kathedrale von Bristol, die Kirche zu Ketton in Rutlandshire 1232 — 1250), die von Ashbourn in Derbyshire (1235 — 1241) die von Wenlock Priory in Shropshire[3]) und die von Warmington in Nothinghamshire (circa 1250) den Beweis liefern, wie allgemein er verbreitet war, und in wie grosser Uebereinstimmung und Gleichförmigkeit er sich äusserte.

Ein einziges und zwar sehr bedeutendes Gebäude bildet eine Ausnahme von dieser Regel, die berühmte Kirche der Westminster-Abtei in London. Heinrich III. liess, wie ein gleichzeitiger und sehr glaubhafter Schriftsteller berichtet, im Jahre 1245 die östlichen Theile der alten, von Eduard dem Bekenner herrührenden Kirche niederreissen, und begann einen prachtvollen Neubau, zu dem er bedeutende Mittel anwies. Im Jahre 1269 erhielten Chor und Kreuzschiff die Weihe. Der König hatte anfangs befohlen, den neuen Bau dem alten westlichen anzupassen und diesem Befehle wird man es zuschreiben müssen, dass die Wand neben den Scheidbögen noch nach normännischer Weise mit einem Muster verziert ist. Im Uebrigen aber folgten seine Architekten dem Geiste ihrer Zeit, und ihr Gebieter war auch so wohl damit zufrieden, dass er nach jener Weihe den Bau nach Westen

---

[1]) Britton, Cathedral ant. I, pr. VIII, XIV, XV, XVIII.

[2]) In Britton's Werk über die Kathedralen nicht aufgenommen, Einzelnes in den Arch. Ant. Vol. V. Winkles a. a. O. Vol. II.

[3]) Collectanea archaeologica. Vol. I.

zu fortsetzte, was denn auch nach seinem Tode (1272) unter der Regierung seines Sohnes fernerhin geschah, so dass die Kirche, von feineren Verschiedenheiten und späteren Zusätzen [1]) abgesehen, in gleichem Style ausgeführt ist. Allein es ist keineswegs geradezu der neuenglische Styl, vielmehr finden sich zahlreiche Abweichungen von demselben. Der Chor war polygonförmig mit dem Umgang und fünf radianten Kapellen geschlossen, von denen nur die mittlere der späteren Kapelle Heinrich's VII. gewichen ist. Von den Querhausarmen hat der nördliche nicht bloss, wie in England gewöhnlich, in Osten, sondern auf beiden Seiten Nebenschiffe, während der südliche, des anstossenden Kreuzgangs wegen, sich mit dem östlichen Nebenschiffe begnügt. Das Querhaus wird von starken, doppelten Strebebögen gestützt, die wir sonst in englischen Bauten nicht kennen; seine beiden Façaden haben prächtige Rosenfenster und hohe, schlanke Portale mit dem Mittelpfeiler, geradem Deckbalken und spitzem Bogenfelde, die sehr verschieden von den niedrigen und bis unter den Bogen geöffneten Portalen des englischen Styls sind. Die Pfeiler, aus acht Halbsäulen gebildet und von zwei Ringen umfasst, gleichen zwar einigermaassen den englischen Bündelpfeilern, aber sie sind bedeutend höher und schlänker und von dem Kapitäle der Mittelsäule steigt ein starker Dienst zum Gewölbe hinauf. Der Abstand der Pfeiler ist verhältnissmässig kleiner als in den englischen Bauten, die Arcaden sind steiler und höher und schliessen sich mit kräftigerer Gliederung dem Pfeiler an; die grossen Pfeiler am Kreuze haben das in England ungewöhnliche Eckblatt der Basis. Auch das Triforium ist anders gebildet und die zweitheiligen Fenster geben das früheste Beispiel des bisher in England noch unbekannten französischen Maasswerks [2]). Mit einem Worte, wir glauben eine französische Kathedrale zu sehen, und finden bei näherer Betrachtung nur einzelne Concessionen, welche dem englischen Herkommen gemacht sind, z. B. die tellerförmigen Kapitäle, die Scheitelrippen der Gewölbe. Höchst wahrscheinlich befanden sich unter den Architekten, welche nach der Erzählung eines gleichzeitigen und glaubhaften Chronisten der König, bevor er zum Bau schritt, herbeigerufen hatte [3]), auch Franzosen, deren Entwurf den Vorzug erhielt, worauf vielleicht auch der Umstand deuten mag, dass bei einem Rechnungsabschlusse

---

[1]) Zu denselben gehört, ausser der Kapelle Heinrich's VII., die Westfaçade, welche an Stelle der älteren unvollendeten durch Sir Christopher Wren errichtet wurde.

[2]) Wie dies Edmund Sharpe, Treatise on window tracery, London 1849, ausdrücklich anerkennt.

[3]) Matth. Paris. Hist. p. 661. Eodem vero anno (1245) dominus rex, devotione quam habuit adversus sanctum Aeduardum submonente, ecclesiam sancti Petri Westmonasteriensem jussit ampliari; et dirutis antiquis cum turri muris partis orientalis, praecepit novos, videlicet decentiores, suis sumptibus, subtilibus artificibus convocatis, construi et residuo, videlicet occidentali, operi coaptari.

auch ein Posten für französische Steine ausgeworfen wurde [1]. Wir haben daher hier das Werk von Fremden, dessen Abweichungen nur dazu dienen, die Eigenthümlichkeiten des wirklich englischen Styls recht ins Licht zu setzen.

Diese Eigenthümlichkeiten beruhen zum Theil auf älteren einheimischen Traditionen der Insel, welche jetzt in die neue Formensprache übersetzt wurden, aber dennoch ihren Ursprung und die Fortdauer derselben Anschauungsweise erkennen lassen.

Dies gilt zunächst von der Gesammtanlage. In der Spätzeit des normannischen Styls hatte man die runde Apsis, selbst mit dem Umgange und Kapellenkranze, wieder häufiger angewendet, so bei den Kathedralen von Canterbury, Gloucester, Worcester, Norwich, und die heutigen Engländer, namentlich Britton, erkennen die Vorzüge dieser Anordnung im vollen Maasse an. Ihre Vorfahren im dreizehnten Jahrhundert waren anderer Ansicht, und kehrten ohne Ausnahme zu der altbritischen Tradition des geraden Chorschlusses zurück. Damit verbanden sich andere, zum Theil ebenfalls schon in der vorigen Epoche ausgebildete Eigenthümlichkeiten des Grundplans: die gewaltige Länge des Hauptarmes und die fast gleiche des Langhauses und Chores, welcher jetzt durch die üblich gewordene Hinzufügung einer Marienkapelle noch grössere Ausdehnung erhielt, dann die Anlage zweier Querschiffe von ungleicher, aber immer geringer Ausladung, endlich noch der Umstand, dass beide nur auf der Ostseite Seitenschiffe erhielten. Alle diese Einrichtungen haben einen inneren Zusammenhang; die gewaltige Länge des Schiffes machte die Chornische überflüssig und die doppelten Querschiffe, theils als Eingänge theils auch in ästhetischer Beziehung als Unterbrechungen der langen Linie des Hauptstammes und gleichsam als aufrechthaltende Stützen, nöthig oder wünschenswerth. Aber durch dies Alles wurde das rhythmische Verhältniss der Theile gelähmt; das Gebäude erschien schon in seiner Anordnung nicht als ein in sich vollendeter Organismus, welcher sich von innen heraus nach allen Seiten entwickelt und begrenzt, sondern als eine lange und gedehnte, willkürlich abgeschnittene Linie mit unbedeutenden Nebenräumen. Der Thurm auf der Vierung des Kreuzes, den man hier beibehielt während er auf dem Continent zu einem kleinen Dachreiter zusammenschmolz, diente zwar dazu, die Monotonie dieser Linie zu brechen. Aber die Verdoppelung und die geringe Ausdehnung der Kreuzschiffe und der Mangel eines harmonischen Chorschlusses bringt es mit sich, dass dieser Thurm nicht als die Mitte einer reich gestalteten Centralanlage, als der Sitz der nach allen Seiten hin ausstrahlenden Kraft, sondern nur als

[1]) Widmore, History of Westminster Abbey.

der Mittelpunkt jener langen, von Westen nach Osten fortlaufenden Linie erscheint, welcher ihre Länge durch diese Theilung recht fühlbar macht. Dazu kommt ferner, dass die Höhenrichtung in jeder Beziehung wenig betont ist. Schon die absolute Höhe der Kirchenschiffe ist geringer als auf dem Continent. Die Kathedralen von Salisbury und von Peterborough haben bei einer lichten Breite des Langhauses von 78 und 79 eine Gewölbhöhe von 81 englischen Fuss. Die Kathedrale von York erhebt sich bis auf 92, die Kirche der Westminsterabtei in London sogar bis auf 101 Fuss. Aber diese beiden letzten Kirchen bilden Ausnahmen, und keine der anderen Kathedralen erreicht die Höhe von Salisbury; die von Wells und mehrere andere spätere haben sogar nur eine Höhe von 67 Fuss. Aber nicht bloss das Maass, sondern auch die Behandlung der Formen giebt der verticalen Richtung hier eine untergeordnete Bedeutung. Die Strebepfeiler sind schwächer als auf dem Continent, vielfach aber nur mit einfachen Schrägen abgestuft, ohne oder doch nur mit wenig bedeutenden Fialen, steigen selten weit über das Dach der Seitenschiffe hinaus; die Strebebögen, wenn sie überhaupt vorkommen, sind unscheinbar und unverziert. Das verticale Element ist daher nicht so mächtig, die Seitenschiffe des langen Gebäudes sind nicht durch so viele und kräftige Schatten gebrochen, als bei den continentalen Bauten; die langen Reihen dicht gestellter Lancetbögen geben das Gefühl steter Wiederholung und ermüdender Ausdehnung.

An den Façaden vermissen wir zunächst die kräftigen und bedeutungsvollen Portale der continentalen Münster. Sie sind hier niedrig, wenig vertieft, an ihren Gewänden nur mit einigen dünnen Halbsäulen besetzt, zwar durch einen Mittelpfeiler in zwei Oeffnungen getheilt, aber statt des geraden Deckbalkens und des hohen, für grosses Bildwerk geeigneten Bogenfeldes durch zwei kleinere offene Bögen bedeckt, so dass unter der mager profilirten Archivolte nur ein kleiner, von divergirenden Curven begrenzter, und durch eine Rose oder einen Vierpass genügend gefüllter Raum übrig bleibt. Diese Anordnung ist an sich anmuthig und zierlich und als Eingang zu einem kleineren Gebäude, etwa einem Kapitelsaale, ganz befriedigend. An der Façade einer mächtigen Kirche aber erscheint sie kleinlich und gedrückt, zumal wenn nach der in England herrschenden Sitte darüber eine Gruppe von sehr viel höheren Lancetfenstern steht. Da ein solches Portal die Breite des Mittelschiffes zwischen den Strebepfeilern nicht ausfüllt, so ist es häufig wie an der Kathedrale von Salisbury und am Münster von Beverley von zwei blinden Bögen derselben Höhe begleitet, wodurch es denn aber noch mehr an seiner Bedeutung verliert. Für den Bildschmuck, welcher die Portale des Continents belebt, für die ernsten Statuen und den reichen Reliefinhalt des Bogenfeldes ist hier keine Stelle, und statt der kräftigen Gegensätze von Licht und Schatten, durch welche diese auf die mächtigen Hallen des Inneren

vorbereiten, ist hier nur mit etwas schwächlicher Zierlichkeit für das Bedürfniss des Eingangs gesorgt.

Noch übler ist für die Wirkung der Façade, dass ihr meistens die Thürme fehlen. Die Normannen hatten in ihrer Heimath schon frühe das richtige Princip für die Gliederung der Frontseite und für die Verbindung derselben mit den Westthürmen gefunden, sie statteten daher auch in England ihre Kathedralen mit solchen aus, wie dies noch an denen von Peterborough, Lincoln und Durham, ungeachtet späterer Vorbauten, erkennbar ist. Aber sie fügten sich auch hier, wie in anderen Beziehungen, den baulichen Gewohnheiten des Landes, bildeten daher die Kirchthürme nicht so schlank wie in der Normandie, sondern liessen sie wie die Citadellen der Burgen breit und schwer, mit unverjüngten, durch gedrängte Arcaden belasteten Stockwerken aufsteigen. Dadurch wurde die ganze Anlage reizlos und schwerfällig, der mittlere Raum zu sehr beengt und der Durchblick auf den von der Vierung des Kreuzes aufsteigenden Thurm, auf welchen das brittische Gefühl grossen Werth legte, verkümmert. Dies war denn wohl die Ursache, dass man schon unter der Herrschaft des normannischen Styls anfing, thurmlose Façaden anzulegen, welche die Höhe der drei Schiffe beibehielten, und oben rechtwinkelig bekrönt waren, wie dies noch an der Kathedrale von Rochester erhalten ist.

Der neue englische Styl schloss sich dieser Ansicht an und liess, wenigstens in der Regel, die Westthürme fort, wahrscheinlich mit Rücksicht auf den grossen Centralthurm, entweder wegen des bedeutenden Aufwandes, den er erforderte, oder weil man es für schöner und imposanter hielt, wenn er in seiner gewaltigen Masse einsam aufstieg. Man gab indessen der ganzen Façade auch vor den Seitenschiffen die Höhe des Mittelschiffes, und flankirte diesen Vorbau durch zwei kleine Treppenthürme, die man aber, um den Anblick jenes Mittelthurmes nicht zu beeinträchtigen, nicht vor, sondern neben den Seitenschiffen anbrachte. Dies ist der Grundgedanke bei den bedeutendsten Kathedralen dieser Epoche, bei denen von Salisbury, Lincoln Peterborough und Wells; es sind recht eigentliche Façadenbauten, ähnlich wie wir sie in Italien finden, Decorationen ohne organischen Zusammenhang mit dem ganzen Gebäude. Nur die Westseite des Münsters von Ripon, wohl schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts angelegt, macht eine Ausnahme, indem das Mittelschiff über den drei Portalen mit zwei Reihen von je fünf Lancetfenstern ausgestattet ist, während vor den Seitenschiffen zwei Thürme in vier, freilich unverjüngten, den Abtheilungen des Mittelschiffes entsprechenden und wiederum mit Lancetfenstern und gleichen Arcaden ausgefüllten Stockwerken aufsteigen[1]).

[1]) Eine Abbildung in Winkles, Cathedrals, Band III, S. 113.

Dies Alles erschwerte es ungemein, ein befriedigendes System für die Anlage der Façade zu finden. Durch die Anfügung der Seitenthürmchen verlor die Vorderseite den inneren Zusammenhang mit den Abtheilungen des Langhauses, zu dem sie einführen sollte, und erhielt zugleich eine so bedeutende Breite, dass es schwer wurde, zumal bei dem Mangel bedeutender Thürme, dem verticalen Element den nöthigen Ausdruck zu geben [1]. Daher zeigt sich denn gerade in Beziehung auf diesen wichtigen Theil ein Schwanken und Umhertappen, welches bei der sonstigen Uebereinstimmung der Meister dieses Styls sehr auffallend ist. Die Façade von Salisbury ist, wie schon erwähnt, fünftheilig, dergestalt, dass der Giebel des Mittelschiffes und die beiden äusseren Thürmchen mit einander correspondiren, die dazwischen gelegenen Frontmauern der Seitenschiffe aber die Gewölbhöhe des Mittelschiffes erreichen, dann aber rechtwinkelig schliessen. Arcadenreihen überziehen, wenn auch mit abweichender Eintheilung des Mittelschiffes, die ganze Mauer. Die Façade von Lincoln schliesst sich, jedoch mit Benutzung einer dem älteren Bau und seinen Thürmen noch unter der Herrschaft des normannischen Styls angefügten Vorhalle, der von Salisbury an, nur dass der Giebel des Mittelschiffes und die Eckthürmchen hier kleiner und die rechtwinkelig begrenzten Theile vorherrschend sind, auch die Arcadenreihen durchlaufende Linien bilden. Dabei aber hat man hier die Einförmigkeit jener ersten Façade dadurch zu vermeiden versucht, dass man den Zugang der drei Portale mit offenen, ungefähr der Höhe der verschiedenen Schiffe entsprechenden Hallen versehen hat, welche dann mit den tiefen Schatten ihrer Höhlung die flache Mauer des ganzen Vorbaues unterbrechen und beleben. Vielleicht gab dieser Versuch die Anregung zu der sehr eigenthümlichen Anlage der Façade von Peterborough. Hier begrenzen nämlich die wiederum seitwärts gestellten und mit spitzbogigen, ziemlich barock angeordneten Arcaden bedeckten Eckthürmchen eine der Breite der drei Schiffe entsprechende Vorhalle, welche sich mit drei mächtigen, auf gewaltigen Bündelpfeilern ruhenden, bis zur Höhe des Mittelschiffes aufsteigenden Bögen öffnet und mit drei gleichhohen Giebeln bekrönt ist. Das Ganze erinnert einigermaassen an die nicht minder grossartige Portalnische der Moschee des Sultan Hassan in Kairo [2], und hat in der christlichen Architektur nicht seines Gleichen. Es lässt sich diesen mächtigen, offenen Hallen eine imponirende Wirkung nicht absprechen; allein der organische

---

[1]) Die nach dem englischen Systeme angelegte Façade der Kathedrale von Rouen ist 188, die von Wells 147 Fuss breit, während die von N. D. von Paris 136, die von Amiens gar nur 116 Fuss Breite hat.

[2]) Band III, S. 401. Ansichten der Façade von Peterborough in Britton's Arch. Ant. Vol. V, und in Winkles' english Cathedrals Vol. II, S. 72.

Charakter fehlt auch hier. Während die französischen Façaden mit ihren in die Strebepfeiler wie hineingewachsenen Portalen, ihren so naturgemäss aufsteigenden Thürmen und ihrer grossen Fensterrose wirklich die nothwendige und erschöpfende Aeusserung des Inneren sind, ist diese Vorhalle doch immer nur ein willkürlicher, wenn auch sinnreicher und gewissermaassen grossartiger Nothbehelf. Dagegen ist die Frontseite der Kathedrale von Wells offenbar unter dem Einflusse der continentalen Façaden entstanden und ihrer nicht unwürdig. Die Thürme liegen auch hier neben den Seitenschiffen, die ganze Front ist also fünftheilig, aber durch sechs kräftige Strebepfeiler entschieden und übersichtlich geordnet, von denen die vier die Thürme einfassenden an diesen ununterbrochen aufsteigen. Eben so gelungen ist die Anordnung der horizontalen Abtheilungen, welche sich über die ganze Breite der Front mit Einschluss der Strebepfeiler erstrecken. Das Basament und eine reich mit Maasswerk verzierte, von Fenstern durchbrochene Arcatur bilden das untere Stockwerk, in welchem sich das Hauptportal befindet, das zwar in der herkömmlichen Anordnung und niedrig, aber doch kräftiger gebildet ist. Zwei kleine Seitenportale, deren Spitzbogen kaum vom Rundbogen zu unterscheiden ist, schliessen unterhalb der Fenster dieses Untergeschosses. Darauf folgt ein zweites, die ganze Fläche bis zur Gewölbhöhe des Mittelschiffes füllendes Stockwerk, das in der Mitte drei schlanke Lancetfenster, an den Strebepfeilern herrliche, in zwei Reihen gestellte Statuen, an den dazwischen gelegenen Theilen hohe, mit Maasswerk verzierte Blendarcaden hat. Die Seitenschiffe sind oben wieder rechtwinkelig bekrönt, während das Mittelschiff mit einer reichbelebten, freilich unvollendeten Giebelarchitektur schliesst, und das einzige noch ausgeführte Stockwerk der Thürme etwas verjüngt und ziemlich luftig gehalten, höher hinaufwächst. Es ist in der That die schönste Façade in England, aber sie steht dennoch den schöneren des Continents nach. Auch hier ist das einzige Portal, obgleich etwas schlanker und tiefer als sonst, weit entfernt von der Bedeutsamkeit, die diesem Theile gebührt. Auch hier wird seine Wirkung durch die hohen Lancetfenster über ihm geschwächt. Auch hier fehlt die Rose und überhaupt das concentrirende Element; die gewaltige Breite und die Zusammenstellung von fünf Abtheilungen hindern auch hier ein kräftiges Aufstreben. Der Einfluss der französischen Kunst ist nicht wohl zu bezweifeln, aber die continentalen Vorbilder sind sogleich in charakteristisch britischer Weise umgestaltet. Alles ist hier wohlgeordnet, verständig, geschmackvoll; der Architekt hat es erkannt, dass den heimischen Werken der Ausdruck des Kräftigen fehle, und sich bemüht, ihn zu erlangen. Aber die Lebensfrische, den Hauch zeugender Begeisterung hat er seiner Conception nicht zu geben vermocht; sie ist fast schon allzu regelmässig und systematisch, wir sind befriedigt, aber nicht wie vor anderen Bauwerken erwärmt.

So weit die Charakteristik des Aeusseren dieser Kirchen. Im Inneren zeigt sich die Eigenthümlichkeit des Styls in etwas günstigerer Weise. Die Details sind mit Mannigfaltigkeit der Erfindung, mit Eleganz und Sauberkeit ausgeführt; die Wände sind vollständig gefüllt, und ungeachtet des reichen Schmuckes hat das Ganze den Charakter der Mässigung und anspruchloser Anmuth. Aber auch hier fällt uns sogleich der Mangel an kräftigen Formen, an organischer Gliederung, an durchgeführtem Zusammenhange auf. Die Pfeiler sind ohne unmittelbare und sichtbare Verbindung mit dem Gewölbe; ihre Kapitäle stehen alle in gleicher Höhe und die Gewölbdienste steigen von Consolen auf, welche an verschiedenen Stellen, oft erst in den Zwickeln der Triforienbögen angebracht sind. Triforien fehlen in reicher ausgestatteten Kirchen nie; aber, wenn sie auch nicht, wie in Wells, in einer Reihe gleicher und gleichgültig fortlaufender Bögen, sondern in Bogengruppen bestehen, welche den Arcaden und Gewölbfeldern entsprechen, so entbehren sie doch einer organischen Verbindung mit den Gewölbdiensten. Die verticalen Abtheilungen sind also gar nicht betont, die Horizontallinien herrschen vor. Die Scheidbögen sind zwar reich mit Rundstäben besetzt, aber ohne kräftige Gliederung, ohne organisches Verhältniss zu den Pfeilern, ihre Profilirung ist nicht der naturgemässe Ausdruck ihrer Function, sondern ein blosser Schmuck. Dazu kommt, dass die Bögen nicht gleichartig sind; die Scheidbögen breit, die Fenster lancetförmig, die Arcatur unter den Seitenfenstern gewöhnlich kleeblattförmig, die Bögen der Triforien bald stumpfer, bald spitzer, oft verschieden und sogar mit halbreisförmigen Bögen innerhalb derselben Gruppe verbunden. In dem nördlichen Kreuzarme der Kathedrale von Hereford sind sämmtliche Bögen, die grossen Arcaden, die Abtheilungen des Triforiums und die Fenster so steil und so wenig gegliedert, dass sie dem Auge wie gleichschenkelige Dreiecke erscheinen [1]).

Fig. 53.



Kathedrale von Salisbury.

Geht man näher auf das Einzelne ein, so findet man an allen Gliedern eine eigenthümliche, von der continentalen Auffassung abweichende Behandlungsweise und dabei vielfache Variationen derselben Grundgedanken, welche beweisen, dass die Architekten diese Abwechselung ohne vorwaltende Berücksichtigung des Ganzen zu einer Aufgabe ihres Scharfsinnes gemacht haben.

---

[1]) Britton, Cath. Ant. Vol. III. Taf XI, XII. Winkles Cath. III. p. 41.

Die Pfeiler bestehen einige Male, wie in der Kathedrale von Salisbury und im Chor der Kathedrale von Chichester, aus einem cylindrischen Stamme mit mehreren schlanken, frei und weit abstehenden monolithen Säulen, häufiger aus einer zusammenhängenden Gruppe von mehreren, bald mehr, bald weniger vortretenden, aber mit dem Kern zusammenhängenden Säulen, wobei dann aber wieder sehr verschiedene Formen vorkommen. In der Kathedrale von Lincoln stehen diese Säulen weit ab und sind nur rückwärts verlängert und so mit dem Kerne verbunden; in der von Wells sahen wir, dass statt der acht Säulen eben so viele kleine Säulenbündel angebracht sind; im Chore von Worcester stehen sogar zwischen den acht Säulen gleichsam in zweiter Linie acht kleinere; im Langhause des Münsters zu Beverley haften sie dicht aneinandergerückt an einem nicht sichtbaren Kerne, sind aber verschieden gebildet, nur die den Axen entsprechenden cylindrisch, die diagonalen dagegen mit einer hervortretenden Spitze. Damit verwandt ist eine andere häufig vorkommende Sonderbarkeit, die nämlich, dass die Säulen zwar cylindrisch gebildet, aber vorn durch ein Leistchen (fillet) verstärkt sind, wodurch sie sich der fast ovalen Gestalt jener diagonalen Säulen in Beverley einigermassen nähern. Man bezweckte dadurch, theils sie eleganter zu machen, theils das verticale Element wenigstens an dieser Stelle zu betonen. Indessen schwankte man über die Art der Anwendung; zuweilen nämlich ist das Leistchen, wie dies im Kreuzschiffe desselben Münsters zu Beverley und an den eben erwähnten Pfeilern der Kathedrale von Lincoln vorkommt, an allen Säulen, meistens aber nur an der einen Hälfte derselben, aber bald an den in der Richtung der Axen, bald an den diagonal gestellten angebracht, so dass man offenbar nicht daran dachte, die Function dieser verschiedenen Schäfte oder ihr Verhältniss zu den Archivolten auszudrücken, sondern nur eine Abwechselung in die Monotonie ihrer Wiederholung zu bringen. Ausserdem kommen dann noch manche andere Pfeilerformen vor; in der um 1250 entstandenen Kirche St. Saviour in London (Southwark) sind die diagonalen Säulen durch flache Aushöhlungen ersetzt, welche die senkrecht gestellten Säulen verbinden, in anderen Fällen zeigt der Pfeiler, wie in der Templerkirche in London, bloss die Gestalt von vier verschmolzenen Rundstämmen.

Fig. 54.

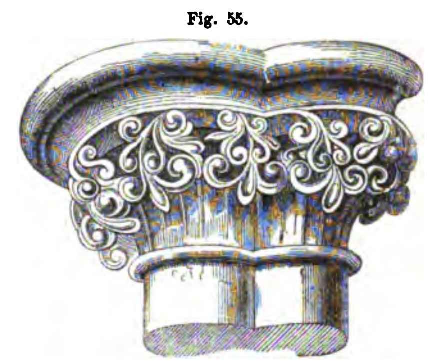


Kathedrale von Lincoln.

Auch die Kapitäle unterscheiden sich von denen des Continents. Sie haben durchweg Kelchform, aber nicht die des korinthischen Kapitäls, sondern eine niedrigere, mit schlankem Halse und kecker Ausladung des oberen Theils. Meistens ist der Hals nackt und die Ausladung durch mehrere teller-

förmig vorspringende und als Rundstäbe profilirte Ringe gebildet. Wenn sie Blattwerk haben, so besteht dies nicht, wie in den frühgothischen Bauten des Continents, aus kräftigen, knospenförmigen, in zwei Reihen hintereinander gestellten und alternirenden Blättern, sondern aus dünnen, den Hals umgebenden Stengeln, von denen oben eigenthümlich feines, aber conventionelles Laub üppig und weit herabfällt. Die Deckplatte ist nicht vier- oder achttheilig, sondern kreisrund, die Basis nicht als kräftiger Pfühl, sondern dem umgekehrten tellerförmigen Kapitäle ähnlich oder aus mehreren Ringen gebildet. Basis und Kapitäl geben daher in keiner Weise eine Ueberleitung des runden Säulenstammes in die eckigen Grundformen des Gebäudes, und der ganze Pfeiler mit allen seinen Theilen hat einen leichten und zierlichen, aber schwächlichen Charakter. Man hat darauf verzichtet, seine Function als kräftiger Träger der hohen Wände anschaulich auszusprechen.

Fig. 55.



Kirche zu Romsey.

Mit dieser nüchternen und unkräftigen Behandlung der wesentlichen und tragenden Glieder hing es zusammen, dass der englische Styl auch in Beziehung auf die Art und die Anwendung ornamentistischer Ausstattung einen anderen Weg einschlug, als der frühgothische des Continents. Während dieser anfangs mit fast spröder Keuschheit jeden überflüssigen Schmuck zurückwies und auch später im Wesentlichen alle Zierde aus dem Nothwendigen und Nützlichen herleitete, suchte jener gleich bei seinem Beginne nach leeren Stellen, welche die Anbringung einer bedeutungslosen Decoration duldeten. Auch hier waren Reminiscenzen des normannischen Styls maassgebend. Zwar verzichtete man darauf, die Wandräume neben den Bögen mit teppichartigen Mustern zu bedecken, auch konnte man den gegliederten, von schlanken Säulchen umstellten Pfeiler nicht mehr wie die einfachen Rundstämme der ältern Kirchen mit Kanneluren oder Rauten völlig überziehen. Aber man wich in der That nur der Nothwendigkeit und brachte daher an den Stellen des Pfeilers, welche dafür zugänglich waren, namentlich an den abgefaseten

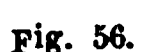


Fig. 56.



Kathedrale von Salisbury.

oder ausgehöhlten Seiten des Kerns, wo sie zwischen den Säulen sichtbar waren, eine nun um so kräftigere Ornamentation an. Ebenso gab man es auf, die Scheidbögen mit Zickzacklinien einzufassen, aber man gestattete sich dafür, ähnliche Ornamente wie zwischen jene Säulen auch zwischen die Rundstäbe der Bogengliederung zu legen. In beiden Fällen bestand dann die Ornamentation in einem dort senkrecht, hier nach der Richtung des Bogens mit einzelnen, unverbundenen Blumen, Sternen oder ähnlichen Figuren belegten Streifen. Besonders beliebt war dabei der s. g. Hundszahn (dog-tooth oder schlechtweg tooth), eigentlich eine vierblätterige Blume, nur mit herausgekehrter Spitze und dadurch an die Gestalt eines Spitzzahnes erinnernd. Sieht man näher zu, so erkennt man, dass den meisten dieser Figuren, und namentlich diesem, während dieser Epoche wahrhaft wuchernden Zahnornament noch immer der Gedanke zusammenstossender und auseinandergehender Linien zum Grunde liegt, mithin derselbe Gedanken, welcher das Zickzack mit seinen vielfachen Variationen hervorgebracht hatte und jetzt nur in milderer und mehr naturalistischer Gestalt auftrat. An den Tragepfeilern und Scheidbögen wurde der Schmuck mit Mässigung behandelt, dagegen betrachtete man die Triforien als die geeignete Stelle für den höchsten Luxus der Decoration. Sie haben meist monolithe Säulen und zwar aus dem dunkeln Marmor von Purbeck, Blattkapitäle auch da, wo die der Pfeiler tellerförmig sind, Kleeblattbögen mit verzierten Spitzen, Drei- und Vierpässe oder Blumenwerk auf den Zwickeln, stark hervortretende, bald ernste, bald komische, oft sehr charakteristisch gearbeitete menschliche Köpfchen als Consolen, auf denen die Archivolten ruhen. In gleicher Weise und oft noch reicher sind dann auch die Arcaden am Fusse der Seitenwände ausgestattet (Fig. 59). An beiden findet sich auch zuweilen jene oben bei dem Münster von Beverley erwähnte spielende Form, welche die Illusion einer doppelten Säulenreihe giebt. Ein besonderer Gegenstand ornamentistischer Ausstattung sind auch die Kragsteine, von denen die Gewölbdienste aufsteigen; sie sind zuweilen von unverhältnissmässiger Höhe und trichterförmiger Gestalt, einige Male auch schon jetzt mit Häkchen oder ziemlich schwülstigem Blattwerk verziert.

Fig. 57.

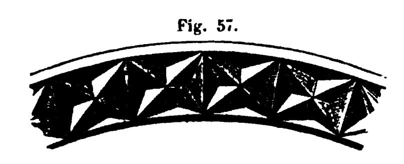


Fig. 58.

Tooth-ornament.

Ungeachtet der vorwaltenden Neigung zu feinerem Schmucke kam das **Maasswerk**, namentlich an den Fenstern, erst sehr spät in Aufnahme; auch unterliegt es keinem Zweifel, dass es nicht auf englischem Boden entstanden, sondern von aussen eingeführt und auch dann erst mit manchen Modificationen

aufgenommen ist [1]). Noch in den Kathedralen von Salisbury (1220—1258), Ely (1235—1252), in den gleichzeitigen Theilen der Kathedrale von Lincoln und in dem nördlichen Kreuzschiffe von York finden wir einfache Lancetfenster, entweder in gleicher Höhe, oder in Gruppen von dreien, oder sogar von fünfen, mit grösserer Höhe des mittleren, aber ohne alle Verbindung. An den Triforien dieser Kirchen ist wohl das Bogenfeld von einzelnen Kreisen oder Vierpässen durchbrochen, aber nicht in wirkliches Maasswerk aufgelöst. In anderen Fällen, z. B. in der Kirche zu Warmington um 1250, ist zwar die Gruppe von drei Lancetfenstern durch einen grösseren Bogen überspannt; allein dieser Bogen ist, weil er der Form des Schildbogens entsprechen musste, sehr viel flacher als die Lancetbögen, streicht mithin nahe über der Spitze des mittleren höheren Fensters hin und lässt nur ein kleines Bogenfeld, welches keinen Raum für Durchbrechungen gewährt.

Fig. 59.



Kapitelhaus, Salisbury.

Das erste Beispiel wirklicher Maasswerkfenster in England gab zwar schon die Westminsterkirche in London nach 1245; allein diese Fenster zweitheilig und denen von Notre-Dame in Paris ähnlich, wurden an keinem anderen Monumente wiederholt. Erst nachdem an dem Kapitelhause dieser Abtei bald nach 1250 viertheilige Maasswerkfenster angebracht waren, fand diese Form an den Kapitelhäusern, welche bald darauf bei anderen Kathedralen wetteifernd angelegt wurden, Nachahmung. In den Kirchen dagegen behielten die Oberlichter und Seitenfenster noch die hergebrachte lancetförmige Gestalt. Nur an einer Stelle entschloss man sich bald zur Anlage von Maasswerkfenstern. Es war dies die gerade Schlusswand des Chors, welche, wenn man ihr, ihrer nüchternen Form ungeachtet, einen der Würde des Orts entsprechenden Ausdruck geben wollte, sehr hell beleuchtet werden musste, und deshalb bisher eine oder zwei Reihen von fünf anstei-

[1]) Wie dies jetzt auch die englischen Schriftsteller ziemlich allgemein zugeben. Vgl. Edm. Sharpe, Treatise on the rise and progress of decorated window tracery in England. London 1849. — Uebersicht von Maasswerkformen bei Britton, arch. ant. V, Tafeln zu S. 215.

genden Lancetfenstern erhalten hatte. Offenbar war es besser, diese durch ein grosses, dann aber durch Maasswerk zu füllendes Fenster zu ersetzen, was denn auch später allgemein und zwar oft in fast übermässiger Grösse[1]) geschah. Frühe Beispiele solcher Fenster in der Ostwand sind die Cistercienserkirche von Nettley, welche bei ihrem 1240 begonnenen Bau doch wohl erst um 1260 bis zu dieser Stelle gediehen sein mochte, dann die Kirchen von Rounds, Grantham, die Kathedrale von Hereford schon mit sechstheiligem die Prioratskirche von Binham und die Kathedrale von Lincoln (1260—1282) sogar mit achttheiligem Fenster. Alle diese Maasswerkfenster sind ganz regelmässig nach dem französischen Systeme, die viertheiligen also mit zwei, die achttheiligen mit drei Ordnungen von Bögen und Kreisen ausgeführt.

Fig. 60.





Dom zu Halberstadt.

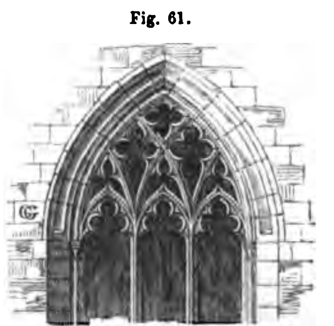
Bei weiterer Anwendung dieser neuen Verzierungsweise kam man aber bald auf andere Gedanken. Das continentale System beruhet darauf, dass alle Bögen desselben Fensters gleichartig sind, d. h. dass alle sich in gleicher Weise zu dem Kreise verhalten, dem sie angehören, woraus dann wieder folgt, dass der grössere, umschliessende Bogen einen grösseren Radius und ein anderes Centrum haben muss, als der kleinere, und dass er sich von diesem, wenn sie neben einander anfangen, sogleich ablöst und hoch über ihn hinaufschwingt. Dies giebt aber nur dann eine günstige Wirkung, wenn der Spitzbogen nicht allzu steil ist, indem sonst der grössere Bogen, wenn er dem kleineren gleichartig gebildet wird, allzuhoch hinaufsteigen würde. Die Baumeister des Continents gaben daher sehr frühe den Lancetbogen auf, wählten statt dessen den aus dem gleichseitigen Dreieck construirten Bogen und erhielten dadurch für die Ausfüllung der oberen Räume und die ganze Anordnung des Maasswerks ein völlig organisches Gesetz, welches, besonders wenn die unteren Lichtöffnungen immer in gerader Zahl gepaart wurden (zwei-, vier-, achttheilige, nicht drei- oder sechstheilige Fenster), eine unbedingt ausreichende Regel gewährte.

Die englischen Architekten konnten sich nicht entschliessen, den beliebten Lancetbogen aufzugeben, wenigstens nicht für die inneren Lichtöffnungen; sie konnten sich daher auch jenes System nicht vollständig aneignen. Anfangs

[1]) In den Kathedralen von York, Carlisle und anderen Orten erreichen diese Fenster eine Höhe von sechzig (englischen) Fuss und darüber.

halfen sie sich auch jetzt noch dadurch, dass sie den äusseren Bogen flacher hielten. So sind die beiden inneren Spitzbögen des Portals am südlichen Kreuzschiffe des Münsters zu Beverley mit einem Halbkreisbogen und die der zweitheiligen Arcaden am Triforium der Kathedrale von Salisbury (vergl. Fig. 49. S. 192) mit einem stumpfen Spitzbogen überdeckt. Dies gab indessen eine sehr gedrückte Gestalt, welche die Anwendung von wirklichem Maasswerk nicht wohl gestattete. Man machte daher verschiedene Versuche, um die Beibehaltung steiler Bögen mit dem Maasswerk zu vereinigen. In einigen Fällen bildete man die Bögen sämmtlich gleichartig und steil, dann erhielt man aber ein zu grosses Bogenfeld, welches nur durch die schwierige Häufung verschiedener Kreise und Pässe ausgefüllt werden konnte. Andere schlugen daher einen anderen Weg ein, welcher in der That wieder zu einem Systeme, aber zu einem von dem continentalen abweichenden, führte. Sie verzichteten nämlich darauf, die Bögen gleichartig zu machen, und construirten sie vielmehr alle aus demselben Centrum, so dass der grössere Bogen nicht derselbe Theil eines anderen Kreises, sondern ein grösserer Theil desselben (nur um die Dicke der Gliederung erweiterten) Kreises ist, sich also nicht von dem kleineren Bogen ablöst, sondern ihm parallel und anliegend bis zu seiner Spitze neben ihm aufsteigt, und erst oberhalb derselben seinen Weg bis zu seiner eigenen Spitze allein fortsetzt. Auf diese Weise bildet sich in einem zweitheiligen Fenster zwischen der Innenseite des grösseren und den Aussenseiten der kleineren Bögen eine rautenförmige Oeffnung, und in einem mehrtheiligen Fenster ein Netz von solchen Rauten, welches, besonders wenn man die einzelnen Rauten durch eingelegte Drei- und Vierpässe belebte, alles weitere Maasswerk entbehrlich machte. Auch hier liegt wieder eine Reminiscenz des alten Styls zum Grunde; denn dieses Maasswerk besteht aus durchflochtenen Bögen, welche sich nur dadurch von der älteren Wanddecoration unterscheiden, dass jetzt auch die grösseren Bögen nicht halbkreisförmig, sondern spitz sind. Diese consequente, aber spröde Form befriedigte indessen die Architekten nicht; sie verkannten nicht, dass die Ausfüllung des oberen Raumes mit Kreisen oder sphärischen Vierecken schöner sei, und suchten dieselbe sich anzueignen, konnten aber dafür bei der Beibehaltung der steilen Bogenform kein durchgreifendes Gesetz finden und mussten sich daher willkürlicher Auskunftsmittel bedienen. Dazu kam noch, dass sie an die Zusammenstellung von drei Lichtöffnungen gewöhnt waren, mithin gern drei- oder sechstheilige

Fig. 61.



Kathedrale zu Oxford.

Fenster bildeten, wodurch die Schwierigkeiten für die Ausfüllung der oberen Räume wuchsen. Wollte man nämlich über die drei verbundenen Bögen mehrere Kreise legen, etwa zwei unmittelbar zwischen die Bögen und einen in die Spitze, so wurden diese Kreise kleinlich; begnügte man sich mit einem Kreise, so ruhete derselbe auf der Spitze des mittleren Bogens und gab auf den Seiten Lücken, welche man durch Dreipässe oder ähnliche Figuren ausfüllen musste [1]). Daher kam man denn auf den Ausweg, dem mittleren Bogen eine grössere oder geringere Höhe zu geben, als den beiden anderen. Anfangs geschah dies wohl in der Weise, dass man ihn bis in die Spitze des ganzen Fensters aufsteigen liess, wo denn für Maasswerk fast gar kein Raum blieb. Häufiger dagegen hielt man den mittleren Bogen etwas niedriger, als die beiden anderen, um den ganzen oberen Raum dann durch einen Kreis oder ein sphärisches Viereck auszufüllen. Mochte man aber dreitheilige oder zweitheilige Fenster haben, so führte die steile Form der inneren Bögen schon an sich zu manchen Willkürlichkeiten und zu einer schnellen Entartung des Maasswerks. Die Kapitäle der Pfosten blieben frühzeitig fort, da der Bogen so wenig von der senkrechten Richtung abwich, dass es unnatürlich erschien, ihn gegen dieselbe zu begrenzen; die Leere innerhalb der einzelnen Lancetbögen führte dahin, dass man sie durch einen Dreipass oder durch müssige Flachbögen füllte; die correspondirende Lücke zwischen den aufliegenden Kreisen und den sie tragenden Bögen veranlasste wiederum die Einfügung von langgestreckten und schlecht motivirten Figuren [2]). Ueberall

Fig. 62.



Merton-College, Oxford.

Fig. 63.



Kapitelhaus zu Wells.

---

[1]) Zu den frühesten grösseren Maasswerkfenstern mit concentrischen Spitzbögen gehören die sechstheiligen in der Cistercienserkirche zu Tintern (Sharpe, Architectural parallels, pl. 48) um 1287, deren drei Kreise fast gleichgross sind und wo der Architekt die grosse Lücke zwischen der Peripherie des obersten Kreises und den beiden grösseren Bögen durch senkrechte Verlängerung des mittelsten Pfostens auszufüllen gesucht hat.

[2]) Das Kapitelhaus zu Wells (s. unten), aus welchem die beigefügte Abbildung entlehnt ist, nähert sich schon mehr dem reichverzierten (decorated) Style der folgenden

stand endlich die volle Rundung des Kreises mit den hohen und steilen Bögen in einem zu starken Gegensatze, weshalb man sich mehr und mehr gewöhnte, statt seiner sphärische Drei- oder Vierecke anzuwenden, welche man dann mit Pässen und Nasenwerk möglichst ausschmückte. Dazu kam nun noch, dass die englischen Architekten das Bedürfniss organischer Gliederung der Fensterbildung nicht empfanden, vielmehr gleich anfangs, wie es auf dem Continent erst später geschah, das Maasswerk nur als eine Gelegenheit betrachteten, sich in mannigfaltigen Formspielen zu ergehen [1]. Sie gingen darin oft so weit, dass sie sogar die Fenster derselben Reihe nicht einmal in der Hauptanordnung gleich hielten, so dass z. B. in der Cistercienserkirche St. Mary zu York zwei- und dreitheilige Fenster neben einander stehen. Man sieht, die Auffassung der Architektur war unter der Herrschaft des gothischen Styls dieselbe geblieben, wie vorher; man betrachtete noch immer die Decoration als eine selbstständige, von dem Constructiven unabhängige Aufgabe. Bei alledem unterscheidet sich aber das englische Maasswerk dieser Epoche noch immer vortheilhaft von demjenigen, welches später, freilich nur durch eine weitere Entwickelung der steilen Bogenform, aufkam; es enthält noch mehr geometrische Elemente und bestimmtere Formen [2].

Auch in einer anderen Beziehung führte diese decorative Richtung die englischen Architekten schnell über das erste Stadium des Styls hinaus, in Beziehung nämlich auf die Gewölbe, hier jedoch in vortheilhafterer Weise. Während man nämlich auf dem Continent im ganzen Laufe des dreizehnten Jahrhunderts bei dem einfachen Kreuzgewölbe stehen blieb, wurden in England schon bald nach der Mitte desselben reichere und künstlichere Gewölbformen angewendet. Schon bei den gewöhnlichen Kreuzgewölben auf viereckigen Räumen begann man sehr früh die Zahl der Gewölbrippen zu vermehren, indem man zu den Quer- und Diagonalrippen noch eine Scheitelrippe hinzufügte, welche ununterbrochen in der ganzen Länge des überwölbten Raums fortläuft und die Schlusssteine der einzelnen Gewölbfelder verbindet. Die Möglichkeit einer solchen Longitudinalrippe beruhete darauf, dass man

---

Epoche, giebt aber ein sehr deutliches Beispiel der Verlegenheiten, zu welchen die steile Bogenform führte. — Der Chor der Kapelle von Merton College in Oxford. welcher das andere Fenster entnommen ist, ward 1276 geweiht. Nach Ferguson (a history of architecture, London 1865 — 67) ist dies vielleicht das schönste Beispiel eigentlich englischen Maasswerks.

[1]) Auch dies giebt wiederum Sharpe a. a. O. S. 92 zu.

[2]) Die englischen Archäologen, namentlich Sharpe a. a. O., nennen das Maasswerk dieser Epoche daher das geometrische (geometrical tracery) im Gegensatze zu dem geschweiften (flowing oder curvilinear) und dem geradlinigen (rectilinear oder perpendicular). Das letzte, welchem Sharpe die Zeit von 1360 bis 1500 anweist, ist in den englischen Kirchen jetzt bei Weitem das vorherrschende, namentlich an grösseren Fenstern.

die Kappen von den Quergurten zu den Diagonalrippen nicht, wie es auf dem Continent häufig geschah, ansteigend, sondern horizontal wölbte, allein ein erheblicher statischer Nutzen war dennoch von einer solchen Rippe nicht zu erwarten. Sie war im Wesentlichen eine blosse Decoration, und zwar keine glücklich gewählte, da sie die beiden Hälften des Gewölbes schied, mithin die innere Einheit der einzelnen Gewölbfelder und das durch die Diagonalrippen angedeutete lebendige Entgegenkommen der beiden Seiten des Gebäudes verdunkelte. Anders verhielt es sich, wenn man Räume ungewöhnlicher Gestalt zu überwölben hatte, bei denen das einfache Kreuzgewölbe nicht anwendbar war; hier konnte die Vermehrung der Rippen die Wölbung erleichtern und sichern. Eine Veranlassung zu solchen Anlagen gaben die Kapitelsäle der Kathedralen, welche bei der grossen Mitgliederzahl und dem Reichthum dieser Stifter schon längst zu eigenen, innerhalb der Klostermauer gelegenen, geräumig und mit möglichster Pracht ausgeführten Gebäuden geworden waren. Häufig gab man ihnen in späterer und in früherer Zeit viereckige Gestalt, wie dies die noch jetzt bestehenden Kapitelhäuser von Canterbury, Bristol, Oxford, Exeter, Gloucester und Chester beweisen; allein es liess sich nicht verkennen, dass eine Centralanlage dem Zwecke der Berathung sehr zusagte, bei welcher dann aber, wenn man sie überwölben wollte, statt des Kreuzgewölbes eine andere Form gefunden werden musste. Eine solche hat schon das noch ganz im normannischen Style, wahrscheinlich in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts erbaute Kapitelhaus der Kathedrale zu Worcester[1]. Es ist ein äusserlich zehneckiges, im Inneren fast kreisrundes Gebäude von 58 Fuss im Durchmesser, an den Wänden mit runden Arcaden und durchschneidenden Bögen verziert, in der Mitte mit einer starken Rundsäule, welche das Gewölbe trägt. Die Fenster sind im fünfzehnten Jahrhundert verändert, aber das Gewölbe scheint ursprünglich und ist sehr merkwürdig. Es ist nämlich ein kreisförmiges Tonnengewölbe, indem es von den Wänden kuppelförmig anhebt, dann aber durch ein anderes, von dem Mittelpfeiler entgegenkommendes Gewölbe aufgenommen wird. Diese innere trichterförmige Wölbung ist nun aber so angelegt, dass ihr Durchschnitt nicht eine Kreislinie, sondern zehn, mit scharfen Gräten aneinander stossende Höhlungen, gleichsam Kanneluren, zeigt. Die Gräten hören auf dem Scheitel des Gewölbes auf, dagegen ist in der Tiefe jeder dieser Kanneluren ein als starker Rundstab gebildeter Gurt angebracht, welcher sich von der Mittelsäule nach der Wand zu wölbt, und dort auf dem Würfelkapitäl einer zu diesem Zwecke angelegten starken Halbsäule ruht. Zwischen diesen Halbsäulen schneiden dann (anscheinend ursprüngliche) Stichkappen über den Fenstern in das Gewölbe ein, welches auf diese Weise und

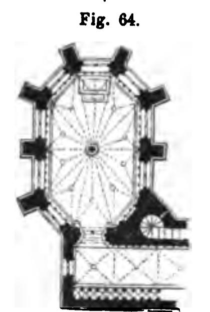
---

[1]) Britton. Cath. ant. IV.

vermittelst jener Gurten in der That schon einen einfachen zehneckigen Stern bildet. Diese sehr primitive und ziemlich unbeholfene Anlage mag die Anregung zu den künstlicheren und eleganteren gegeben haben, welche nach der näheren Bekanntschaft mit dem Rippengewölbe im dreizehnten Jahrhundert ausgeführt wurden.

Das älteste dieser späteren Kapitelhäuser, das der Kathedrale zu **Lichfield**[1]), ist nicht eigentlich eine Centralanlage, sucht aber doch die Vortheile derselben einigermaassen zu erreichen. Es bildet nämlich ein längliches Achteck in der Art, dass sechs gegenüberstehende Seiten einander gleich, die beiden dazwischen gelegenen aber doppelt so gross sind. Jede Hälfte besteht daher aus fünf Seiten des Achtecks und das Ganze gleicht zwei polygonen Choranlagen, welche mit ihren offenen Seiten aneinander gerückt sind. Der Umfang enthält daher die Seite des Achtecks zehnmal, hat demgemäss zehn Fenster und eben so viele dazwischengestellte Wandsäulen, welche mit den zehn den Mittelpfeiler umgebenden Marmorsäulen durch Gurten verbunden sind. In die zwischen diesen Gurten entstehenden dreieckigen Felder schneiden demnächst die Stichkappen der Fenster ein, deren beide Rippen in ihrem Schlusssteine mit einer vom Mittelpfeiler ausgehenden Scheitelrippe zusammentreffen, so dass ein länglich zehneckiges Sterngewölbe entsteht, welches (abgesehen davon, dass es theils kürzere, theils längere Strahlen hat und als Rippengewölbe ausgeführt ist) jenem in Worcester sehr ähnlich ist, indem auch in diesem von dem Mittelpfeiler ausser den zehn Gurten zehn Gräten, mithin zwanzig Strahlen ausgehen.

Fig. 64.



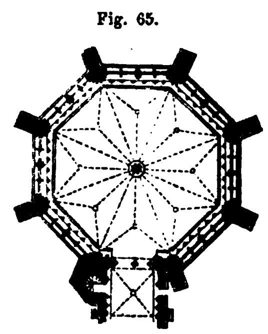
Kapitelhaus zu Lichfield.

Die ganze Ausstattung des Gebäudes ist sehr reich und reizend, hat aber im Einzelnen etwas von der Sprödigkeit, welche den frühenglischen Styl charakterisirt. Die Bögen des zweitheiligen Portals sind lancetförmig und parallel, die Zwischenräume der Säulen und die Arcaden des Innern reichlich mit dem Toothornament in der scharfen Behandlung ausgestattet, welche noch die Abstammung von der älteren Zickzackverzierung erkennen lässt. Diese Arcaden, welche aus der Wand heraustreten und Baldachine über den Sitzen der Chorherren bilden, sind dann aber mit vortrefflichen Sculpturen, namentlich mit kleinen hervorragenden Köpfchen von höchst energischer

[1]) Die Nachrichten über den Bau dieser Kathedrale sind dürftig, indessen wissen wir, dass Heinrich III. durch Urkunden von 1235 und 1238 Steine dazu anwies. Es fand mithin um diese Zeit ein Bau statt, aus welchem die Seitenschiffe des Chores und des Kreuzarmes, so wie der Gang, welcher das Kapitelhaus mit diesem verbindet, und endlich dieses selbst stammen werden, da sie frühenglich und augenscheinlich jetzt die ältesten Theile sind. — Abbildungen bei Britton, Cath. ant. III.

Arbeit und charakteristischem Ausdrucke geschmückt. Die Verhältnisse des Gebäudes sind mässig; der grössere Durchmesser ist 43 Fuss, die Höhe wird sich nicht über dreissig erheben. Ohne Zweifel war der Architekt hier durch den ihm angewiesenen Raum beschränkt, und würde bei grösserer Freiheit die einfachere und zweckmässigere Form des regelmässigen Achtecks gewählt haben, wie dies bei dem, bald darauf gegründeten Kapitelhause der Kathedrale von Salisbury[1]) (vollendet etwa 1270) geschehen ist, in welchem eine schlanke, mit acht schwächeren Stämmen umstellte Mittelsäule ein achteckiges, übrigens aber dem eben beschriebenen ganz ähnliches Sterngewölbe trägt. Dies kleine Gebäude ist durchweg in den reichsten und edelsten Formen des englischen Styls gebaut, so dass es geradezu als das Pracht- und Meisterstück desselben betrachtet werden kann. Schon das Portal ist ausserordentlich schön; drei ziemlich kräftig gebildete Säulen mit sehr frei gearbeitetem Laubwerk sind in die Ecken der Gewände eingelegt, ein Bündel gleicher Säulen bildet den Mittelpfeiler. Der Intrados der Bögen ist mit Bogenspitzen (feathering, foliation) besetzt, die Archivolte des grösseren ist, was in England selten vorkommt, mit in Nischen aufgestellten Statuetten geschmückt, das Vierblatt des Bogenfeldes enthielt früher eine plastische Arbeit, welche aber in der Revolution durch Cromwell's puritanische Soldaten zerstört ist. Das Innere ist von überraschender Leichtigkeit. Der schlanke Mittelpfeiler steigt mit seinen Säulchen wie ein Wasserstrahl empor, die Fenster, viertheilig und mit dem edelsten Maasswerk nach französischem Style geschmückt, füllen die ganze Wand zwischen den Strebepfeilern, deren innere Seite mit dreizehn Säulchen überreich besetzt ist. Die Arcaden über den an der Wand umherlaufenden Sitzen (Fig. 66.) sind wieder als Baldachine behandelt und mit Bildwerk bedeckt. Thiere sind in dem Blattwerk der Kapitäle, Charakterköpfe am Zusammenstoss der Archivolten, darüber endlich Reliefs angebracht, welche die Geschichte des alten Testaments in sehr dramatischer Behandlung und in freiester Arbeit darstellen. Man erkennt an ihnen, ungeachtet der Zerstörung, die sie erlitten haben, noch die Spuren der Bemalung, welche wahrscheinlich das ganze Innere bedeckte, am Fussboden noch die Reste einer eleganten Auslegung mit bunt glasirten Ziegeln. Der noch unverletzte alte Tisch ruht auf acht wohlgebildeten hölzernen Säulen. Der

Fig. 65.



Kapitelhaus zu Salisbury.

[1]) Britton, arch. ant. V., cathed. ant. II. — Gailhabaud, Monuments anciens et modernes, Bd. II.

ganze Raum giebt den Eindruck heiterer Würde und einer Zeit hoher Kunstblüthe.

Auch die Kapitelhäuser der Kathedralen von Lincoln und von York gehören noch dieser Epoche an, und sind etwa gegen das Ende des Jahrhunderts vollendet. Das von York ist ebenfalls achteckig, macht aber den Eindruck noch grösserer Kühnheit, indem sein Sterngewölbe bei einer Spannweite von 47 Fuss und der bedeutenden Höhe von 67 Fuss ganz frei und ohne die Stütze eines Mittelpfeilers aufsteigt[1]). Dies ist denn freilich dadurch möglich gemacht, dass die Steinrippen in grösserer Zahl angeordnet und statt steinerner Kappen nur mit Brettern belegt sind. Dafür erscheint denn aber das Gewölbe um so reicher. Die Scheitelrippe läuft nicht bloss bis zum Schlusssteine der Stichkappen, sondern bis zum Scheitelpunkte des Schildbogens über den Fenstern, die Rippen der Stichkappen sind verdoppelt, die Schlusssteine verdreifacht, und durch eine kreisförmig herumlaufende Querrippe verbunden. Das Kapitelhaus von Lincoln hat zwar wieder ein steinernes Gewölbe auf einem Mittelpfeiler, ist aber zehneckig und dabei so luftig und kühn errichtet, dass man es (bald nach der Vollendung) mit stärkeren Streben bewahren zu müssen geglaubt, diese aber, ohne Zweifel um den Fenstern kein Licht zu entziehen, in einer Entfernung von etwa 20 Fuss frei hingestellt und nur durch Strebebögen mit dem Gebäude verbunden hat. Das Innere dieser Kapitelhäuser ist ähnlich ausgestattet wie in Salisbury, nur haben die Fenster in dem von Lincoln nicht das schönere geometrische Maasswerk des französischen Styls, sondern das spröde englische. Neben diesen beiden ist endlich das Kapitelhaus der Westminsterabtei in London anzuführen, welches, wahrscheinlich schon bald nach 1250 gebaut, ein auf einer Mittelsäule ruhendes, achteckiges, aber einfacheres Sterngewölbe hat, aber wie das von Lincoln durch entfernte Strebepfeiler und davon ausgehende

Fig. 66.



Kapitelhaus, Salisbury.

---

1) Eine grössere Zeichnung des Gewölbes im Glossary III, Taf. 36.

Strebebögen gestützt ist[1]. Es dient jetzt als Archiv (Record Office) und ist deshalb weniger zugänglich und übersichtlich. Am Schluss dieser Periode, 1293 bis 1302, wurde das Kapitelhaus der Kathedrale von Wells errichtet[2], das zu den schönsten Gebäuden dieser Gattung gehört, aber bei eleganten Einzelformen, z. B. in dem schon oben berührten Maasswerk der Fenster, in den Spitzgiebeln über der Arcatur, doch im Ganzen gedrungene Verhältnisse und einen ungewöhnlich massiven Mittelpfeiler zeigt.

Das Sterngewölbe ist hier überall auf Polygonbauten angebracht, bei denen das Einschneiden der Stichkappen in die durch die Hauptrippen des Gewölbes gebildeten Felder sehr leicht darauf führen konnte. Indessen war es dennoch eine neue Erfindung. In Deutschland waren mit Rippen überwölbte polygone oder kreisförmige Räume wiederholt vorgekommen, namentlich an dem Zehneck von St. Gereon in Köln mit grösserer Spannung und auf bedeutend grösserer Höhe als in jenen Kapitelhäusern. In Frankreich hatte man bei der Ueberwölbung der halben Polygone des Chorschlusses und der Kapellen des Kranzes vielfache Veranlassung gehabt, die Schwierigkeit solcher Aufgabe zu prüfen. Dennoch hatte man am Schlusse dieser Epoche in beiden Ländern eine Vermehrung der Rippen noch nicht versucht. Villard von Honnecourt giebt zwar in seinem Skizzenbuche das Project eines Sterngewölbes, aber seine beigeschriebenen Bemerkungen zeigen, dass die Sache neu war und dass er den Einwurf der Unausführbarkeit fürchtete. In Deutschland, wo man später von diesen künstlicheren Gewölben nächst den Engländern am meisten Gebrauch machte, kennen wir doch kein früheres Beispiel als das der Briefkapelle bei der Marienkirche zu Lübeck vom Jahre 1310. Man mag es dahingestellt sein lassen, ob diese Erfindung eine sehr günstige war. Wenn sie auch technische Vortheile und in gewissen Fällen wirklich schöne Motive gewährte, so entwerthete sie doch die Gewölbrippe, machte sie aus einem constructiv wichtigen Gliede zu einem blossen Mittel der Decoration und trug später zum Verfall der gothischen Architektur bei. Aber wie dem auch sei, es leidet keinen Zweifel, dass es die Engländer waren, welche in dieser Erfindung oder doch in ihrer Anwendung den übrigen Nationen vorausgingen[3].

---

[1]) Es ist hier also eine ähnliche Verwendung von entfernten und freistehenden Strebepfeilern wie an der oben (S. 111) erwähnten Vorhalle von St. Urbain in Troyes Viollet-le-Duc. I. S. 80, 81. VII. S. 301. In York hat man sich begnügt, die Strebepfeiler unten sehr stark zu machen und neben den Fenstern bloss als eine durch einen kleinen Strebebogen mit dem Gebäude verbundene Fiale aufsteigen zu lassen.

[2]) Britton, Cath. ant. IV.

[3]) F. v. Quast, in den N. Preuss. Provinzialbl. XI, S. 120, hat zuerst auf diese Priorität der englischen Architektur aufmerksam gemacht.

Auch diese Erfindung war ein Resultat ihrer ganzen Richtung. Sie waren die ersten, welche den decorativen Charakter des gothischen Styls herausfühlten, welche seinen constructiven Gliedern den ernsten Ausdruck ihrer Function entzogen, und ihnen eine ritterlich kühne oder sentimentale und weiche Haltung gaben. Sie begannen damit, den Pfeiler in eine Fülle von schlanken Säulen, die früher eckig gebildete Archivolte in feine Rundstäbe aufzulösen, sie gaben dem Kapitäle einen schlankeren Hals und liessen das Blattwerk wie weiche Mädchenhaare herabfallen. Sie benutzten die Triforien zu einem pikanten illusorischen Spiele und gefielen sich in dem scheinbaren Wagniss, starke Mauern auf vereinzelte schlanke Stützen zu stellen. Diese decorative Richtung unterdrückte den Sinn für organische Durchbildung und für die Betonung der constructiven Elemente, lehrte das Ornament nach willkürlichen Nebenabsichten bilden, und entzog dem Ganzen den ernsten, constructiven Charakter. Das Verticalprincip, auf welches die ganze Anlage, die Strebepfeiler und Kreuzgewölbe, selbst die beliebten Lancetfenster hinweisen, ist nicht empfunden, die Horizontallinien herrschen ausschliesslich, die constructiven Glieder sind entweder als Nebensache behandelt, oder zu einem gleichgültigen Formenspiel gemissbraucht. Daher fehlt selbst den Ornamenten, so viel an ihnen gekünstelt ist, der feinere Ausdruck; die Profilirung der bedeutsamen Curven ist roh oder trocken. Daher auch der Mangel an wahrer Individualität, der dem Beschauer an den englischen Gebäuden auffällt. Während jedes französche Bauwerk dieser Epoche, ungeachtet der principiellen Uebereinstimmung, stets Neues und Anziehendes bietet, sind die englischen Kirchen, trotz der mannigfachen oft gesuchten Aenderungen und der zierlichen Details, ermüdend und einförmig [1].

---

[1]) Wie stark selbst Engländer die Mängel ihrer einheimischen Architektur empfinden, ergiebt ausser dem schon erwähnten älteren Buche von Whittington die in vieler Beziehung interessante, wenn auch oft bizarre Schrift von John Ruskin, Seven Lamps of Architecture, London 1849. „Ich weiss nicht, woran es liegt", sagt der Verfasser S. 92, „wenn nicht daran, dass unsere englischen Herzen mehr Eichenholz als Stein in sich haben und mehr wahre Sympathie mit Eicheln als mit Alpen empfinden, aber Alles, was wir machen, ist klein und schwächlich, wenn nicht schlechter; dünn, verschwendet und ohne wahren Körper. Das gilt nicht von modernen Werken allein; seit dem dreizehnten Jahrhundert haben wir (mit alleiniger Ausnahme unserer Schlösser) wie Frösche und Mäuse gebaut. Welcher Contrast zwischen den erbärmlichen kleinen Taubenlöchern, welche als Thüren an der Fronte von Salisbury stehen und die wie Eingänge zu einem Bienenstock oder Wespennest aussehen, und den hoch geschwungenen, königlich bekrönten Portalen von Abbeville (?), Rouen und Rheims, oder den wie in Felsen gehauenen Pfeilern von Chartres." Er geht dann auf die häusliche Architektur über. „Welch ein sonderbares Gefühl von formulirter Hässlichkeit, runzeliger Präcision, frostiger Genauigkeit, menschenfeindlicher Kleinlichkeit haben wir,

Der Gegensatz dieses neuenglischen Styls gegen den unmittelbar vorhergegangenen normannischen ist überaus merkwürdig. Die Geschichte giebt kaum ein zweites Beispiel eines so schroffen Geschmackwechsels. Dort alles kraftstrotzend, plump, schwer, hier eine Vorliebe für schlanke, dünne, zierliche Formen. Aber bei diesem augenscheinlichen Contraste liegt beiden Stylen doch eine innere Einheit, dieselbe Auffassung des Architektonischen zum Grunde; sie muss vorhanden sein, da ohne sie die grosse Entschiedenheit und Uebereinstimmung, mit der sich die Nation dem neuen Style zuwendete, unerklärbar sein würde, und man fühlt sie auch sehr bald. Sie liegt in der verständigen Richtung des englischen Volks, vermöge welcher die Begriffe des Nützlichen und des Schönen, deren innige Durchdringung gerade die Aufgabe der Architektur bildet, scharf auseinander gehalten werden, wonach jenes allein als das Nothwendige, dieses als ein, wenn auch edler und wünschenswerther, aber für sich bestehender Luxus betrachtet wird [1]). In der früheren Epoche äusserte sich diese Auffassung in naiver Weise, indem man Constructives und Decoratives wirklich getrennt behandelte, die tragenden Glieder mit unverhüllter, selbst übertriebener Kraft ausstattete, den Schmuck ganz selbständig an den leeren Wänden anbrachte. Zur Zeit des gothischen Styls hatte man bei reiferer Kenntniss der statischen Gesetze erfahren, dass es jener Derbheit nicht bedürfe; durch den Anblick dieses Styls auf den Vorzug schlanker Formen und edler Mässigung aufmerksam gemacht, verachtete man den Luxus überkräftiger Glieder und bizarrer Ornamentation als etwas Barbarisches, vermied ihn daher sorgsam und verfiel in das entgegengesetzte Extrem, steigerte den Ausdruck des Schlanken und Zierlichen bis zum Spröden und Mageren. Eine verständige Richtung dieser Art kann sich nicht leicht mit der reinen Form und ihrem

---

wenn wir aus den dunkeln Strassen der Picardie in die Marktplätze von Kent kommen." In der That ist der Contrast zwischen den kräftigen Farben und Formen der nordfranzösischen Städte und der nüchternen Zierlichkeit und Reinlichkeit, die wir jenseits des rasch durchfahrenen Kanals finden, höchst überraschend und charakteristisch für den Gegensatz der Nationen oder, allgemeiner gefasst, für den Gegensatz zwischen dem continentalen Lande und dem seefahrenden Inselvolke.

[1]) Wie tief diese Auffassung im englischen Charakter liegt, beweist auch der eben angeführte John Ruskin, der, obgleich er die Kunst des Auslandes wohl zu würdigen versteht und die seines Vaterlandes mit den stärksten Waffen angreift und ihr eine totale Reform zumuthet, dennoch keine Ahnung von dem Zusammenhange von Construction und Ornamentation hat. Zu den sieben Leuchten, durch welche er die Architektur aufklären will, rechnet er unter Anderem auch die Schönheit, allein er versteht unter derselben ausschliesslich das Ornament und statuirt als solches nur die Nachahmung natürlicher Gegenstände an der Architektur, über deren Bedingungen und die ihnen anzuweisende Stelle er manches sehr Beachtenswerthe beibringt, die bei ihm aber doch immer ein fremder, willkürlich hinzugefügter Schmuck bleibt.

unmittelbaren Ausdrucke begnügen, sie hat Nebengedanken und sucht unwillkürlich die Schönheit auf etwas Praktisches, das auch im wirklichen Leben Geltung hat, zurückzuführen. Sie legt daher in die für sie bedeutungslosen Formen der Architektur eine symbolische Bedeutung hinein. Daran war überdies die Nation gewöhnt; die derben Formen des normannischen Styls waren wirklich der Ausdruck der Wehrhaftigkeit nud Kraftfülle der Beherrscher dem besiegten Volke gegenüber. Jetzt hatten sich die Zeiten geändert; die Stämme waren verschmolzen, die neugebildete Nation ordnete ihre Verhältnisse in klarer und segensreicher Weise. Statt jenes Trotzes liebte man jetzt ritterliche Eigenschaften, tapferen Muth, unbeugsamen Willen, aber gepaart mit Gesetzlichkeit und Mässigung und mit der Empfänglichkeit für zarte Gefühle. Dieser Sinnesweise konnten die alten, rohen Formen nicht mehr genügen. Als daher der neue Styl über den Kanal kam und entgegengesetzte Züge darbot, nahm man keinen Anstand, ihn mit rascher Aufopferung des alten Geschmacks sich anzueignen, begann aber auch sofort, ihn in jener symbolisch-decorativen Weise zu behandeln, beschränkte daher den constructiven Ausdruck und betonte die decorativen Elemente, bis man die Formen gefunden hatte, welche die gewünschte Ideenverbindung gaben.

Dies erklärt die rasche und gleichmässige Ausbildung des englischen Styls. Er entwickelte sich nicht aus den älteren Formen, sondern wurde mit Verwerfung derselben aufgenommen. Er hatte nicht mit der Feststellung der constructiven Erfordernisse und der Entwickelung des Ornaments aus denselben zu kämpfen; der Anforderung, in jedem Gliede seine Function auszusprechen und doch das Ganze in Harmonie zu halten, war man überhoben. Wie viele Versuche machten die Meister von Chartres, Rheims, Amiens und ihre Zeitgenossen, um die richtigen Verhältnisse der Schäfte und Kapitäle an Kernpfeilern und anliegenden Säulen zu finden, wie schwer wurde es ihnen, die schöne Form des korinthischen Kelchs aufzugeben, wie ernstlich suchten sie das Bedürfniss einer organischen Begründung der Gewölbstützen mit jenen Ansprüchen an die Säulenform auszugleichen. Hier war man sogleich fertig, indem man sich mit niedrigen, schmucklosen Ringkapitälen begnügte, ihnen überall gleiche Höhe anwies und die Gewölbdienste auf Kragsteine stellte. Und ebenso verfuhr man mit der Durchbildung des Grundplans, der strebenden Glieder und mit allen anderen Theilen.

Aus dieser Auffassung erklärt sich nicht bloss die rasche Verbreitung dieses Styls, sondern auch die bleibende Anhänglichkeit der Nation an ihn. Für die tiefere, geheimnissvolle Schönheit der Architektur sind immer nur Wenige empfänglich; die Menge wird nur oberflächlich davon berührt. Wo diese Kunst sich also in diesem ihrem höchsten Sinne ausbildet, bleibt sie mehr oder weniger in den Händen der Künstler und der näheren Kunst-

freunde, und wird auch von der Nation verlassen, wenn jene sich anderen Formen zuwenden. Hier hatte sie diese höhere Bedeutung nicht, sondern war mehr eine symbolische Sprache, welche bald conventionell verständlich wurde und von einer Generation auf die andere überging. Die Nachkommen wussten darin die Gefühle ihrer Vorfahren zu lesen, die Dichter vermochten sie in Worte zu bringen. Daher blieb sie Gemeingut, und wir finden in allen folgenden Jahrhunderten, wie bei keiner anderen Nation, fortdauernde poetische Beziehungen auf die mittelalterliche Architektur. Die dunklen Hallen, die schweren Formen der normannischen Bauten erinnern den Dichter an die eiserne Herrschaft der stolzen normannischen Barone über die besiegten Sachsen, die milderen Züge des gothischen Styls an die glückliche Verschmelzung der feindlichen Stämme zu einer einigen Nation, an die schlichte und edle Sitte des frühen Ritterthums, an die religiöse Begeisterung und die Romantik der Kreuzzüge. Die Lancetbögen, welche so kühn aufstreben die schlanken Säulchen, welche so zierlich dienen, die reichen Ornamente, in welchen die Ueberfülle der Kraft sich in anmuthiger und weicher Empfindung äussert, die einfache und mässige Haltung der meisten Glieder, ihre ruhige Wiederholung sind Symbole der Eigenschaften geworden, nach welchen die Edleren der Nation noch immer streben, auf welchen brittische Sitte und das Bestehen des Volks beruhet, des festen und doch milden Sinnes, der Kühnheit für gerechte Sache, der ritterlichen Grossmuth, der Mässigung und Gesetzlichkeit. Die Britten sahen darin stets die Jugendzüge ihrer Nation und betrachteten sie mit Liebe, auch als die Kunst selbst auf andere Wege fortgerissen wurde.

Und dies ist auch der Standpunkt, von welchem wir die englische Architektur betrachten müssen, um sie zu würdigen. Wir mögen ihre architektonischen Mängel anerkennen, aber wir dürfen unser Auge nicht gegen ihre poetische Bedeutsamkeit verschliessen und werden darin eine Befriedigung finden, indem wir sie als den Ausdruck der liebenswürdigen Seiten einer bedeutenden Nation betrachten.

Fünftes Kapitel.

Der deutsche Uebergangsstyl; die Schulen decorativer Tendenz.

In den meisten der bisher betrachteten Länder giebt es in der That keinen Uebergangsstyl. Im nördlichen Frankreich waren schon die ersten Bauten, welche sich von der romanischen Tradition entfernten, gothischer

Tendenz, wirkliche, wenn auch noch nicht völlig entwickelte Versuche dieses Styls. In den südlichen Provinzen verliess man die einheimische romanische Bauweise niemals völlig und gestattete nur dem schon gereiften gothischen Style eine mehr oder weniger modificirte Anwendung. In England endlich ging man plötzlich und ohne Zwischenstufe von der nur bereicherten normannischen Bauweise zu der frühenglischen über. Anders verhält es sich in Deutschland. Hier bildete sich seit dem Anfange dieser Epoche wenigstens in einigen Provinzen eine Bauweise, welche weder ganz romanisch noch wirklich gothischer Tendenz war, sondern Elemente beider Style in sich verband, aber doch so viel Eigenthümliches hatte und sich so lange, selbst noch neben dem schon bekannten gothischen Style erhielt, dass man sie als einen eigenen, wenn auch nicht consequent durchgebildeten Styl betrachten muss.

Die Ursachen dieser Erscheinung liegen theils in den politischen Verhältnissen, theils in der Geschmacksrichtung der Deutschen.

Auch Deutschland nahm an dem Aufschwunge Antheil, den wir im ganzen Abendlande um die Mitte des zwölften Jahrhunderts bemerken. Die wachsende Bevölkerung, der grössere Reichthum der Städte, die weitere Verbreitung mannigfacher Bildungselemente führten auch hier zu milderen Sitten, zu regerem geistigem Leben. Nach den Stürmen, welche das schwankende und gewaltsame Benehmen der Kaiser des salischen Hauses hervorgerufen hatte, bestieg ein kräftigeres und würdigeres Geschlecht den Thron, welches das Gefühl der Ruhe und des Behagens verbreitete und selbst Männer erzeugte, für welche die Nation sich wieder begeistern konnte. Allein dennoch nahm Deutschland gerade jetzt in politischer Beziehung eine ganz andere Richtung als die westlichen Nationen. Während in England Normannen und Sachsen den alten Hader vergassen und zu einem Volke verschmolzen, während Frankreich im Bedürfniss nationaler Einheit sich um das königliche Banner schaarte, zerfiel Deutschland mehr und mehr. Durch den Kampf der Krone mit der Kirche, durch die Schwäche und Inconsequenz der salischen Kaiser war die Macht der Territorialherren schon so erstarkt, dass es der ganzen Kraft der Hohenstaufen bedurft hätte, um die Bande der Einheit wieder fester zu ziehen. Aber ihre Blicke waren auf Italien gerichtet, ihre auswärtigen Kriege machten sie gegen die deutschen Vasallen nachgiebig, und so kam es, dass gerade unter der Herrschaft dieser ausgezeichneten Fürsten die Zersplitterung Deutschlands für immer begründet wurde.

Diese politischen Verhältnisse hatten einen unmittelbaren Einfluss auf das ganze geistige Leben. Während in Frankreich Paris schon jetzt in wissenschaftlicher Beziehung die entscheidende Stimme hatte, während hier und in England der Hof der Könige mehr und mehr eine tonangebende Bedeutung erlangte, während das französische Ritterthum eine Gleichmässigkeit

der Sitte hervorbrachte, entbehrte Deutschland jedes Centralpunktes, sonderten sich die Provinzen in ihren Gewohnheiten und Lebensansichten, gab diese Mannigfaltigkeit ohne höhere Einheit schon jetzt bald ein behagliches Festhalten an localen Formen, bald ein willkürliches Auflehnen der Einzelnen gegen eine Sitte, die ihnen nicht imponirte. Auch erkannten die Deutschen die neuerlangten Vorzüge ihrer westlichen Nachbarn in vollem Maasse an. Alle, welche höheren wissenschaftlichen Beruf zu haben glaubten, Geistliche, die Söhne edler, selbst fürstlicher Häuser wanderten nach Paris, um dort aus der Quelle der neuen Weisheit zu schöpfen; die deutsche Ritterschaft suchte sich die damals in Frankreich ausgebildete Eleganz und Courtoisie anzueignen; Kaiser Friedrich I., der selbst als Vorbild eines deutschen Charakters betrachtet werden kann, stellte in provenzalischen Versen, die uns erhalten sind, geradezu den französischen Ritter als das Ideal der Ritterschaft auf. Allein so gern man wollte, konnte man diesen fremden Vorbildern dennoch nicht unbedingt nachkommen. Die Mannigfaltigkeit der Verhältnisse, die freie Bewegung der Geister, welche der fast anarchische Zustand gestattete, hatten die Neigung zu tieferem mystischem Denken, zu innigerem, schwärmerischem Fühlen, die im deutschen Charakter liegt, stärker angeregt, und diese Neigung machte sich jetzt den fremden, hier völlig conventionellen Formen gegenüber geltend. Die deutschen Dichter brauchen französische Namen und Phrasen, sie entlehnen ihre Stoffe aus französischen Dichtungen, aber sie legen ihre eigenen tiefen Gedanken hinein, behandeln sie in einem höhern symbolischen Sinne. Französische Courtoisie erscheint zuweilen mit der Uebertreibung des Copisten, aber im Ganzen zeigt der Minnegesang eine höhere Innigkeit und Feinheit des Gefühls, und oft dient er dazu, ernsten und tiefsinnigen Betrachtungen poetischen Ausdruck zu leihen. Diese tieferen Gedanken und Gefühle konnten aber nicht in dem Grade Gemeingut werden, wie jene äusserliche Auffassung. Sie waren noch nicht durch das Element allgemeiner Bildung durchgegangen, trugen ein höchst individuelles Gepräge und erregten den Widerspruch. Es wurde dem Einzelnen Gewissenssache, seine innerste Ueberzeugung nicht bloss nicht zu verleugnen, sondern möglichst genau und gründlich auszusprechen. Während daher Franzosen und Engländer gemeinsame Formen, gleiche Gedanken und Aeusserungen annahmen, herrschte in Deutschland die grösste Mannigfaltigkeit.

Diese Richtung des deutschen Wesens prägte sich denn auch in der Architektur aus. Auch in ihr fehlte es an einer centralen Gegend, welche die Erfahrungen der anderen sich aneignen und mit einander verschmelzen konnte. Auch hier herrschte der Individualismus und die Richtung auf das Einzelne; statt gemeinsamer, organisirender Bestrebungen, welche zu einem durchgreifenden neuen Systeme geführt hätten, sehen wir vielfache verein-

zelte und auf das Einzelne gerichtete Versuche, die wohl eine grosse Mannigfaltigkeit der Formen aber kein Ganzes hervorbringen konnten.

Zu diesem Negativen kam noch ein positiver Umstand, eine grosse, entschiedene Anhänglichkeit an die romanische Form, welche es verursachte, dass man sich ungern von ihr trennte, und auch da wo man Verbesserungen Raum gab, so viel wie möglich von ihr zu retten suchte. Man darf sie nicht aus blosser Beharrlichkeit oder Trägheit oder aus einem conservativen Sinne erklären, der Neuerungen mit misstrauischem Auge betrachtete[1]; denn es fehlte an Neuerungen nicht, nur dass sie mehr das Gepräge des romanischen als des gothischen Styles hatten. Man behielt jenen bei, nicht weil er hergebracht war, sondern weil er dem Geiste des deutschen Volkes mehr zusagte. Wäre der gothische Styl wirklich, wie man ihn genannt hat, der deutsche oder germanische, so hätte dies in Deutschland sogleich verstanden werden müssen, man würde ihn wie einen auswärts geborenen Bruder mit Freuden aufgenommen haben. Er war aber das Erzeugniss nicht einer rein germanischen, sondern einer aus Romanen und Germanen gemischten Nation, er war das Werk des organisirenden, das Auseinanderstrebende verbindenden Talentes, welches in gemischten Nationen schon im Leben und durch das Bedürfniss der Einigung Uebung und Ausbildung erhält, und trug das Ge-

[1]) Man hat (namentlich mit den bestimmtesten Worten Otte im Kunstblatt 1847, Nro. 29) die Anhänglichkeit der Deutschen an romanische Formen dadurch erklären wollen, dass die Baukunst bei uns damals noch ganz in den Händen der „meist conservativen" Geistlichkeit beruhet habe. Diese Vorstellung ist in der That nur eine andere Version derjenigen, welche in dem gothischen Style eine Opposition der Laien gegen die Geistlichkeit sieht, und nach meiner Ansicht ebensowenig wie diese begründet. Die conservative Richtung der Geistlichkeit des dreizehnten Jahrhunderts (wenn sie überhaupt vorhanden war) erstreckte sich jedenfalls nicht auf bürgerliche Zustände und am wenigsten auf die Formen der Kunst, namentlich auf die in den Augen praktischer Menschen bedeutungslosen Formen der Architektur. Selbst im Zeitalter der Reformation waren die katholischen Geistlichen die Verbreiter der neuitalienischen Kunst, während die protestantischen Gegenden sich in Beziehung auf den Baustyl sehr „conservativ" verhielten. Auch im dreizehnten Jahrhundert waren der heilige Ludwig und seine eifrige Geistlichkeit die entschiedenen Beförderer des reichen gothischen Styls. Wie sollte der deutsche Klerus allein auf den Gedanken gekommen sein, in bequemeren und solideren oder selbst reicheren Formen eine Gefahr für die Kirche zu sehen? Vielmehr ging die Richtung der Geistlichkeit damals überall auf grössere Pracht. Sie wollte das Auge der Laien befriedigen und fesseln, durch die Architektur die Macht und Herrlichkeit der Kirche anschaulich machen; sie brauchte für die grössere Zahl der Chorherren und dienenden Priester, für die vermehrten Altäre grössere Kirchen und namentlich grössere Chorräume, wie sie der gothische Styl gewährte. Der Klerus richtete sich in diesen Bestrebungen aber natürlich theils nach seinen Mitteln, theils nach dem Geschmacke des Volks, und nur in diesem ist daher die Ursache des verschiedenen Entwickelungsganges bei den einzelnen abendländischen Nationen zu suchen.

präge der künstlicheren Verhältnisse, welche durch den Gegensatz und die allmälige Verschmelzung der Stämme entstehen. Er hatte denselben Charakter der Vermittelung und Ausgleichung wie die Scholastik und das französische Ritterthum, und dieser Charakter trat gerade in der früheren Gestalt des gothischen Styls, wo die constructiven Elemente vorherrschten, unverhüllt und unverkennbar hervor. Den Deutschen war dieser Begriff einer höheren, durch Verschmelzung der Gegensätze gebildeten Einheit fremd; sie fühlten sich nur vermöge ihrer natürlichen Abstammung als ein Volk, nicht vermöge ihres politischen Zusammenhanges. Sie hatten überall einfachere Verhältnisse vor Augen und daher die Neigung, diese auch in der Architektur wiederzufinden. Der romanische Styl sagte ihnen schon deshalb mehr zu, weil er in der Construction und in der Bogenform einfacher und natürlicher ist, als der gothische. Es knüpften sich an diese Natürlichkeit poetische Empfindungen, auf die man nicht verzichten konnte und für die man noch keinen Ersatz kannte. In wie vielen Stellen legen nicht unsere Dichter des dreizehnten Jahrhunderts gleichsam Protest gegen die künstlichen Zustände ein, welche der Zeitgeist auch unserem Volke aufnöthigte, in wie vielen sprechen sie nicht die Sehnsucht nach einfacheren und natürlicheren Verhältnissen aus. Aber auch das antike Element, welches in der romanischen Architektur ungeachtet der erlittenen Umgestaltung erhalten war, hatte für die Deutschen noch einen höheren Werth. In Frankreich fiel der Beginn des gothischen Styls mit einer Vernachlässigung der klassischen Literatur zusammen; wir kennen die Klagen, welche die Anhänger derselben über den Verfall dieser Studien und über die barbarische Latinität der Scholastiker führten. Die gothische Baukunst hat ungeachtet ihrer höheren Eigenthümlichkeit doch darin eine Aehnlichkeit mit dieser Latinität, dass sie aus antiken Formen hervorging, sie theilweise beibehielt, aber in einem ihrer ursprünglichen Bedeutung entgegengesetzten Sinne behandelte. In Deutschland wurden die klassischen Studien, wenn auch nicht mit dem Eifer wie zur Ottonenzeit betrieben, doch nicht so völlig vernachlässigt. Das Gefühl, dass die Tradition der römischen Welt ein nothwendiges Bildungselement, eine nothwendige Ergänzung der germanischen Natur sei, erhielt sich noch immer und hatte auch auf die Baukunst einen, wenn auch unbewussten Einfluss. Die Vorliebe für romanische Formen wurde endlich durch die Verbindung Deutschlands mit Italien genährt. Ein Einfluss der italienischen Kunst auf die deutsche fand allerdings in dieser Epoche noch weniger statt als in der vorigen, jene war vielmehr gerade jetzt augenscheinlich die empfangende. Aber auch die Italiener waren ein ungemischtes Volk, sie konnten sich noch weniger als die Deutschen mit den künstlichen Schlüssen der Scholastik, mit den conventionellen Begriffen des Ritterthums befreunden; das südliche Klima begünstigte einfachere Formen und Verhältnisse,

die Ueberreste antiker Kunst standen noch vielfach über dem Boden und gaben den Städten ihr Gepräge. Tausende von Deutschen, welche alljährlich im Kriegsheere oder im kirchlichen Berufe, wegen Familienverbindungen oder im kaufmännischen Verkehre über die Alpen zogen, empfingen daher hier eine Fülle von Eindrücken, welche dem romanischen Style verwandt waren.

Dies Alles begünstigte also die Beibehaltung des älteren Styles. Aber freilich blieb er nicht ungemischt. Neben den italienischen Anschauungen kamen während der Kreuzzüge auch orientalische auf, und in den Rheinlanden fanden einzelne der in Frankreich ausgebildeten neuen Formen frühzeitige Aufnahme. Dies alles, dann wieder das praktische Bedürfniss neuer bequemerer und soliderer Einrichtungen und endlich die poetische Regsamkeit des Zeitalters wirkte in den verschiedenen Provinzen in verschiedener Weise und erzeugte einen Reichthum mannigfaltiger Formen, dessen Betrachtung sehr anziehend ist.

In den meisten Provinzen Deutschlands, in Sachsen, Franken, Bayern, Schwaben, finden wir im Anfange dieser Epoche das alte System noch in voller und unbeschränkter Geltung, man dachte nur daran, es in den Details reicher und anmuthiger auszubilden. Selbst die Wölbung fand hier erst spät Eingang, man behielt die gerade Decke wenigstens im Mittelschiffe selbst bei mächtigen und prachtvollen Kirchen bei. Nur darin bemerken wir eine Veränderung, dass der Wechsel von Pfeilern und Säulen, der bisher so sehr beliebt war, fast ganz ausser Gebrauch, die Pfeilerbasilika zu fast ausschliesslicher Anwendung kam. Ohne Zweifel deshalb, weil man die Bögen reicher gliedern und mit der Pfeilerbildung in Zusammenhang bringen wollte, was nicht wohl thunlich war, wenn sie auf ungleichartigen Stützen ruheten. Es war also doch ein Bestreben, statt des rhythmischen Gegensatzes der Theile eine lebendigere, mehr organische Einheit hervorzubringen. Demzufolge suchte man auch den Pfeilern nicht bloss reichere Fuss- und Deckglieder, sondern auch entweder zierlichere und bedeutsamere Auskerbungen an seinen Ecken oder gar eine reichere und künstlichere Ausbildung zu geben. Beispiele solcher späteren Pfeilerbasiliken habe ich schon bei der zusammenhängenden Schilderung des sächsischen Styls in der vorigen Epoche angeführt. Die Kirchen zu Thalbürgel bei Jena, zu Wechselburg, auf dem Petersberge bei Erfurt und zu Ilbenstadt in der Wetterau gehören dahin. Sie stehen auf der Grenze beider Epochen oder sind, wie die von Wechselburg, schon ganz in der gegenwärtigen begonnen. Wir haben dort auch schon gesehen, wie sich die alte Vorliebe für wechselnde Formen neben der ausschliesslichen Anwendung von Pfeilern geltend machte, bald indem man sie in feineren, die innere Einheit des Baues nicht unter-

brechenden Details mit rhythmischen Beziehungen verschieden gestaltete, wie in Wechselburg, bald indem man ihnen sogar verschiedene Grundformen gab, wie in Ilbenstadt und in der Nikolaikirche zu Eisenach [1]. Auch jene sehr reiche, aber fast überladene Gestaltung des Pfeilers, welche durch die nischenförmige Aushöhlung einer Seite desselben und durch Einfügung einer Halbsäule in diese Nische bewirkt wurde, und die sich in der Vorhalle von Paulinzelle [2]) und in der Klosterkirche auf dem Petersberge bei Erfurt findet, gehört der gegenwärtigen Epoche an, und verräth ein Streben, das sich mit den einfachen, reinen Formen des bisherigen Styls nicht mehr begnügen wollte. Im Ganzen handelte es sich jedoch nur um geringe Aenderungen; der Ausdruck blieb derselbe, und namentlich in den sächsischen Gegenden bemerken wir noch immer die gleiche Richtung auf eine ruhige und bescheidene Anmuth. Die Portale wurden zwar reicher und mit vollständigerer Gliederung der Archivolten ausgeführt, mit verzierten Säulenstämmen geschmückt, oder durch grössere Vertiefung bedeutsamer gemacht; allein sie behielten noch durchweg sehr mässige Dimensionen. Beispiele reicherer Verzierung der Säulenstämme geben die Portale zu Wechselburg, an der Neumarktskirche zu Merseburg und an St. Bartholomäus zu Zerbst [3]), stärkerer Vertiefung bei einfacher Haltung die zu Paulinzelle, zu Thalbürgel und zu Altenzelle [4]). Eigenthümlich und reich sind endlich die Portale der Klosterkirche zu Vessera, wo Wandecken mit eingekerbten Säulchen und vollere wirklich tragende Säulen wechseln, der Kirche zu Treffurt, wo Gewände und Bögen mit einem derb profilirten Rautenornament überzogen sind, wie es sonst in Deutschland nicht vorkommt, und endlich der Petrikirche zu Görlitz, wo indessen die reich aber barock verzierten Bögen schon eine etwas zugespitzte Form haben [5]). Die Archivolten sind über den Säulen stets als starke Rundstäbe gebildet, über den Wandecken zuweilen ausgekerbt, übrigens aber wenig verziert, und zeigen, dass man an dieser Stelle mehr durch die Häufung concentrischer Halbkreislinien, als durch Ornamente zu wirken beabsichtigte. Das Bogenfeld ist fast immer zu einer plastischen Darstellung, meistens freilich sehr einfacher Art, aus einem Kreuze oder einer symbolischen Thiergestalt bestehend, benutzt; in Vessera

---

[1]) Puttrich, Sachsen-Weimar-Eisenach, Bl. 17, a, Fig. 4, und Vignette 17.

[2]) Puttrich, Bd. I, Abth. 1, Bl. 11, 14 a, 14 b.

[3]) Puttrich a. a. O. Bd. I, Abth. 1, Taf. 6, Bd. I, Abth. 2, Taf. 7, Bd. I, Abth. 1, Serie Anhalt Taf. 6. Das Portal ist hier der einzige Ueberrest des älteren, dem Ende des zwölften Jahrhunderts zuzuschreibenden Baues.

[4]) Daselbst Bd. I, Abth. 1, Serie Schwarzburg Taf. 11, Bd. II, Abth. 1, Serie Weimar, Taf. 10, Serie Reuss, Taf. 9, Fig. c.

[5]) Daselbst Bd. II, Abth. 2, Serie Mühlhausen Taf. 13, Fig. d, Taf. 18. Vgl. auch Puttrich's systematische Uebersicht Taf. 10.

und Altenzelle ist es indessen geöffnet, um die Höhe des Durchganges zu steigern. Bei den einfacher gehaltenen und tieferen Portalen sind beide Gewände symmetrisch, bei verzierten Säulenstämmen dagegen hat man die Mannigfaltigkeit des Ornaments der Symmetrie vorgezogen.

Unendlich bedeutender als alle diese Werke und vielleicht die glänzendste Leistung romanischer Portalbildung ist die berühmte goldene Pforte zu Freiberg im Erzgebirge, die ich hier anführe, obgleich sie wahrscheinlich erst im zweiten Viertel des dreizehnten Jahrhunderts entstanden ist[1]. Fünf Säulen mit reich verzierten Stämmen und Kapitälen stehen auf jeder Seite der Vertiefung des Portals, zwischen ihnen in den ausgekehlten Ecken auf kleineren Säulchen je vier Statuen von etwa halber Lebensgrösse; darüber kreiset die zehnfach gegliederte Archivolte, über den Säulen in Rundstäben, die wie die Stämme verziert sind, (Fig. 67), über den Statuen mit Reihen kleinerer Figuren von Engeln, Heiligen, Auferstandenen. Diese an sich schon glänzende und wirksame Anordnung erhält aber durch die unübertreffliche Ausführung einen sehr viel höheren Werth. Ich werde auf die nähere Betrachtung des Bildwerks später zurückkommen und habe es hier nur mit dem Architektonischen zu thun, aber auch dies ist von so überraschender Schönheit, dass es den edelsten Schöpfungen aller Zeiten an die Seite gesetzt werden kann. Die Kapitäle sind sämmtlich kelchförmig, mit prachtvollem, unter der Deckplatte volutenähnlich und kräftig ausladendem Blattwerke, die Gesimse mit einem fein stylisirten Rankengewinde geschmückt. Die Säulenstämme sind auf beiden Seiten übereinstimmend; die äusseren glatt, die nächsten geradlinig kannelirt, die beiden folgenden rauten- und zickzackförmig, die letzten, an der Thüröffnung stehenden endlich mit gewundener Kannelirung. Das Ganze bildet daher eine Steigerung von dem Einfacheren, das der Aussenseite zukommt, zu dem Reichen und Centralen, welches den Glanz des inneren Heiligthums charakterisirt, und giebt schon an den senkrechten Theilen eine Andeutung der Concentration, welche in den Archivolten ihre höchste Entwickelung hat. Freiberg, durch die wenige Jahre vorher entdeckten Silberbergwerke wichtig geworden und bereichert, erhielt um 1175 Stadtrechte, einige Zeit darauf wird daher auch diese Stadtkirche, welche im fünfzehnten Jahrhundert die Bedeutung eines Domes erlangte, gegründet sein. Sie ist im Jahre 1484 abgebrannt und bis gegen 1500 hergestellt; am Chore und Querhause sind aber Ueberreste des alten Baues erhalten, welche dem Style vom Ende des zwölften Jahrhunderts ent-

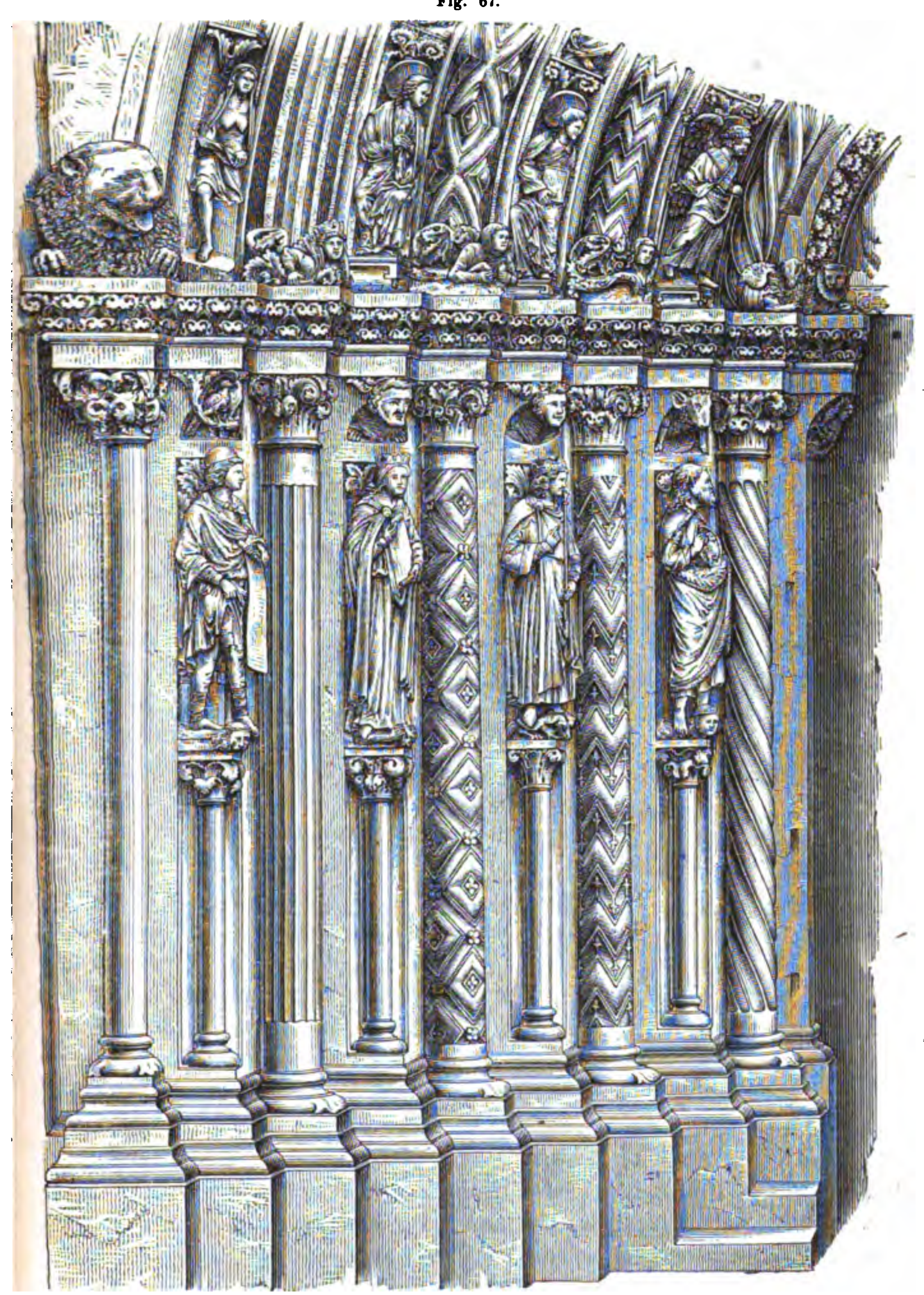
---

[1]) Die Abbildungen bei Puttrich, Abth. I, Bd. 1, Lief. 3 sind im Ganzen treu, gestatten aber doch nicht eine Beurtheilung der feinen Züge. — Abbildungen der Sculpturen bei E. Förster, Denkmale, Bd. I. — Vgl. auch Ed. Heuchler, der Dom zu Freiberg. In geschichtlicher und kunsthistorischer Beziehung beschrieben etc. etc. — Freiberg 1862.

sprechen, und Nischen auf den Kreuzarmen, den Rundbogenfries und an der Vierung des Kreuzes kräftig gegliederte, anscheinend schon auf ein Kreuzgewölbe berechnete Pfeiler erkennen lassen. Ueber die Entstehung der in das südliche Kreuzschiff führenden goldenen Pforte fehlt es an allen Nachrichten, und die Schönheit ihrer Formen steht so weit über den anderen Werken dieser Art, dass es schwer wird, ihr Alter durch Vergleichung zu bestimmen. Sie ist daher der Gegenstand mancher Vermuthungen geworden; man hat sie italienischen Künstlern zuschreiben wollen und sogar angenommen, dass die ganze Ausschmückung, an die romanischen Formen eines älteren Portals sich anschliessend, erst im fünfzehnten Jahrhundert bei Gelegenheit des Neubaues entstanden sei[1]. Allein bei näherer Prüfung kann man nicht zweifeln, dass das Ganze, Architektonisches und Plastisches, gleichzeitig und aus einem Geiste entstanden ist, und dass die Arbeiter Deutsche und zwar aus diesen sächsischen Gegenden waren. Dies nicht bloss aus dem Grunde, weil sich in der That ein fremdes Vorbild für dies Portal nirgends auffinden lässt, sondern auch weil es ganz der Richtung auf Anmuth und feine plastische Formbildung angehört, welche dem sächsischen Styl schon früher eigen war. Es ist nur die letzte und höchste Entwickelung dieser Richtung, aber allerdings durch einen Künstler ersten Ranges, der überdies seine Phantasie durch Anschauungen fremder Kunst bereichert hatte. Manche Details, namentlich die Anordnung der Statuen zwischen den Säulen, des freistehenden Bildwerks in den Archivolten, die kleinen Säulchen, auf denen jene Statuen ruhen, und endlich der plastische Styl wenigstens einiger Figuren und des Reliefs im Bogenfelde lassen nämlich keinen Zweifel darüber, dass der Meister, welcher hier wirkte, schon gothische Portale in ihrer reicheren Form und den freieren plastischen Styl, wie er sich selbst in Frankreich erst im zweiten Viertel des Jahrhunderts bildete, gekannt hat. Es ist sehr merkwürdig, dass er sich dennoch in der Hauptsache für die romanische Form entschied, sie nur durch einzelne, dem gothischen Style entlehnte Motive bereicherte; wir sehen darin ein künstlerisches Bewusstsein, eine Freiheit des Verfahrens, wie man es kaum in dieser Zeit erwartet hätte. Allerdings war das Portal ein Zusatz zu einem romanischen Gebäude, aber die Meister der gothischen Zeit pflegten bekanntlich nicht so zarte Rücksicht auf die harmonische Verbindung ihrer Arbeiten mit den älteren Theilen des Gebäudes zu nehmen, waren vielmehr meistens so erfüllt und eingenommen von ihrer neuen Kunst, dass sie dieselbe fast absichtlich im Contrast zu den älteren Formen geltend machten. Wir haben daher hier einen augenscheinlichen Beweis, dass man in diesen Gegenden

[1]) So Rosenthal, Gesch. d. Baukunst (1850) III. S. 595, wahrscheinlich bloss nach Abbildungen urtheilend.

Fig. 67.



Von der goldenen Pforte zu Freiberg.

bewussterweise die romanische Form, wenigstens in der wesentlichen Anordnung eines so wichtigen Theiles, der schon bekannten gothischen vorzog. Ebenso bemerkenswerth ist, wie sehr dies eigenthümliche Werk an antik römische Arbeiten oder doch an italienische Arbeiten der ersten Renaissance erinnert. Es sind nicht etwa Einzelheiten, welche diesen Eindruck geben. Zwar sind die geradlinigen Kanneluren völlig wie die der ionischen und korinthischen Säulen, aber der volle Blätterschmuck der Kapitäle ist nur eine Reminiscenz, nicht eine vollständige Imitation des korinthischen Kapitäls, und alles Uebrige, was an antike Form erinnert, entspricht doch ganz dem romanischen Style, es ist nur voller, frischer, freier behandelt. Es ist möglich, dass der Künstler etwa in Italien römische Werke gesehen hatte, aber im Wesentlichen entsteht dieser Anklang an Antikes doch nur dadurch, dass die Elemente, die im romanischen Style enthalten und in der sächsischen Schule besonders treu bewahrt waren, durch den frischeren Geist, der die Kunst überhaupt durchdrang, auch höhere frische Farben erhielten, und dass der Künstler, von dem dieses Werk stammt, diese antiken Elemente mit grösserer Zuneigung und Wärme ausbildete, als seine Zeit- und Kunstgenossen.

Fig. 68.



Kapitäl vom Kaiserpalast zu Gelnhausen.

Während wir hier also noch bis gegen die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts die romanische Form mit vollstem Verständnisse behandelt sehen, machten sich indessen an anderen Stellen fremde Einflüsse geltend. Die gelehrte Richtung unter den Ottonen hatte die Vorliebe für die altchristlich antike Kunst erzeugt, der grosse Streit des Staates und der Kirche unter den fränkischen Kaisern auch auf künstlerischem Gebiete eine feierliche Stimmung hervorgebracht. Der romantisch bewegte Geist, der jetzt unter dem hochgesinnten Geschlechte der Hohenstaufen aufkam, und durch die Bilder südlicher Farbengluth und volleren Lebensgenusses im Orient und in Italien genährt wurde, gab der Phantasie einen höheren Schwung, und forderte reichere, buntere und zierlichere Formen. In einigen Fällen scheinen wirklich arabische Motive, wenn auch in freier Nachahmung, Eingang gefunden zu haben, in anderen ist es nur eine Ausbildung einheimischer Elemente, aber mit einem Luxus, der wiederum an den Orient erinnert, mit einer heiteren, fast übermüthigen Grazie, die sich selbst von den reichsten Bildungen des früheren romanischen Styls sehr scharf unterscheidet. Die elegantesten Beispiele solcher Ornamentation kommen nicht in kirchlichen Bauten, sondern in Schlössern vor; man war sich bewusst, dass dieser Glanz ein weltliches Element enthalte. Hier finden sich (Fig. 68) jene von den älteren Würfelknäufen sehr verschiedenen Kapitäle, die auf schlankem Halse würfel-

förmig ausladen und in arabischen Bauten ähnlich, aber minder kräftig und mit üppigerem Schwunge der Linie vorkommen, hier ferner gekuppelte, freistehende, unter einem Kapitäle vereinigte Säulenstämme, reichverzierte Deckplatten in Gestalt eines Wulstes, der an den Turban erinnert, Wandfelder mit fast so künstlichen Verschlingungen, wie in den maurischen Wandarabesken, ausgezackte oder hufeisenartige Bögen, freilich nicht mit so starker Ausbauchung wie bei den Arabern[1]. Daneben sieht man aber auch Andeutungen des korinthischen Kapitäls, sorgsam gearbeitete Palmetten und ähnliche, der Antike vielleicht durch erneute Studien entlehnte Motive, andererseits die gewöhnlichen Details des romanischen Baues, die attische Basis mit dem Eckblatte, den Schachbrettfries, die diamantirten Pflanzenstengel und sonst das hergebrachte conventionelle Blattwerk, endlich auch einen Reichthum von plastischen Gebilden, Menschen, Thieren, Sirenen und anderen fabelhaften Gestalten eingemischt, die weder aus der Antike noch aus maurischen Bauten entlehnt sind, aber doch an arabische Märchen erinnern. Eine Nachwirkung der Anschauungen, welche die Kreuzzüge gewährt hatten, ist daher nicht zu verkennen; aber sie sind durch abendländischen Geist hindurchgegangen, haben kräftigere Formen und Verhältnisse angenommen, geben nicht, wie in den maurischen Bauten, müssige, zerfliessende Traumspiele, sondern den Ausdruck einer festlichen Freude und reichen Pracht, aber doch auf einem ernsten Hintergrunde. Eine der glänzendsten und vielleicht frühesten Aeusserungen dieses Geschmacks ist das Schloss des Kaisers Friedrich I. bei Gelnhausen, in dessen Trümmern wir Einzelheiten von unnachahmlicher Feinheit und meisterhafter Ausführung finden. Dies gilt von den gekuppelten Säulchen mit reichen Kapitälen, auf denen die Fensterbögen ruhen, sodann von dem Kamin des Hauptsaals, der von zwei achteckigen Säulchen getragen wird und zu beiden Seiten durch Felder mit teppichartigem Reliefornament umschlossen ist. Im Jahre 1170 genehmigte der Kaiser die Anlegung einer Stadt bei dieser seiner Burg, deren Bau mithin schon einige Jahre früher fallen wird; wir dürfen daher vielleicht die Neigung zu dieser Ornamentation mit dem Kreuzzuge von 1147 und 1148 in Verbindung bringen, bei welchem Friedrich seinen Oheim, Kaiser Conrad, begleitet hatte. Dass dieser Geschmack auch anderen deutschen Herren zusagte, und zuletzt der herrschende für Bauten dieser Art wurde, zeigt sich an einer Reihe anderer Schlossbauten, namentlich an dem Schlosse zu Münzenberg in der Wetterau, das in den Jahren 1154 bis 1174 ge-

[1] Hufeisenartige Bögen finden sich am Entschiedensten in der Schlosskapelle zu Freiburg an der Unstrut, in der Kirche zu Göllingen (Puttrich I, 1. Serie: Schwarzburg, Tafel 19) und in der Euchariuskapelle bei der Aegidienkirche zu Nürnberg (Chlingensperg, Bayern II, 353).

baut ist [1]), in den älteren Theilen der Wartburg [2]), an dem prachtvollen Schlosse zu Wimpfen am Neckar [3]), an dem Kaiserhause zu Goslar [4]), an den Ruinen des Schlosses zu Seligenstadt, dann an mehreren Schlosskapellen, so an der oberen auf der Burg zu Nürnberg, an denen zu Eger und zu Landsberg bei Halle, und endlich an der Kapelle des Schlosses zu Freiburg an der Unstrut, welche letzte, die jüngste von allen, in phantastischer Eleganz vielleicht von keinem Gebäude des Mittelalters übertroffen wird. An allen diesen Bauten finden sich mehr oder weniger jene an arabischen Styl erinnernden Züge. Es sind nicht unbedingte Nachahmungen, sondern nur leichte, schon durch abendländischen Geist hindurchgegangene Reminiscenzen, welche die ältere einheimische Form nicht verdrängen, sondern sich an sie wie etwas Verwandtes anschliessen. Die Empfänglichkeit für dieses fremde Element ging offenbar aus der beiden Völkern gemeinsamen phantastischen Richtung und aus einem Bedürfnisse des abendländischen Geschmacks hervor. Unter der strengen romanischen Regel hatte die Phantasie sich nur in mehr oder weniger willkürlichen Ausbrüchen, in bizarren Contrasten und grellen Schreckgestalten äussern können. Die mildere, leichtere Sitte der neuen Zeit fand daran kein Wohlgefallen; sie liebte nicht mehr das Spröde und Abgebrochene, das Dunkle und Schwere, sie unterhielt sich gern mit anmuthigen Räthseln, aber sie wollte auch die Lösung sehen; sie bewegte sich gern in dem Wagniss kühner, leicht geschwungener Linien, aber doch nur im heiteren Spiele und im Gefühle der Sicherheit des Gelingens. Dieser Richtung entsprach die arabische Kunst, der abendländische und namentlich der deutsche Geist eignete sich daher aus ihr das Verwandte an, übertrug es auf die einheimischen Verhältnisse und schuf daraus ein Ganzes, welches wie die ritterliche Romantik auf dem ernsten Hintergrunde christlicher Sitte anmuthige Kühnheit und graziösen Uebermuth entwickelt.

Ritter und Klerus waren zu sehr desselben Blutes, als dass dieser Geschmack der weltlichen Bauten ohne Einfluss auf die kirchliche Architektur

---

[1]) Abbildungen des Kaiserpalastes zu Gelnhausen sind von Hundeshagen besonders herausgegeben (Bonn 1832), und ausserdem bei Gladbach, Fortsetzung von Moller's deutschen Baudenkmälern Taf. 36 — 42 und bei E. Förster, Denkmale, I, zu finden. Das Schloss Münzenberg bei Gladbach Taf. 25 — 33.

[2]) Abbildungen der Schlösser der Wartburg, zu Landsberg und zu Freiburg, bei Puttrich in den Serien Weimar, Halle und Freiburg. Ueber die Kapelle zu Eger vgl. F. v. Quast im Berliner Kunstblatt 1828, Heft 8, und desselben Verfassers Vortrag: Ueber Schlosskapellen. Berlin 1852, sodann B. Grueber, die Kaiserburg zu Eger und die an dieses Bauwerk sich anschliessenden Denkmale. Mit 19 lith. Tafeln. Prag, 1864. — Eger siehe Förster, Denkm. Bd. X.

[3]) Abbildungen von Kapitälen und Kämpfern in den Mittheilungen der k. k. Centralcommission, Bd. VI, S. 61.

[4]) Mithof, Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte III, Taf. 12 — 14.

bleiben konnte. Zuerst finden wir ihn hier an den Nebengebäuden, in Sälen und Kreuzgängen, bald aber auch in den Kirchen selbst. Vielleicht geschah dies zuerst bei Restaurationen, wo die Meister an die vorgefundene Anlage gebunden waren und sich für den Mangel feinerer Gliederung durch reiche Ausschmückung entschädigen wollten. Ein ausgezeichnetes Beispiel dieses Verfahrens ist die Michaeliskirche zu Hildesheim, wie sie nach einem im Jahre 1162 erfolgten Brande bis zum Jahre 1186 wieder aufgebaut wurde [1]. Die Anordnung wurde, aus Rücksicht für den Stifter Bernward, oder weil einzelne Theile noch brauchbar waren, beibehalten; Pfeiler wechselten mit je zwei Säulen, und die Bögen mussten daher die einfache ungebrochene Gestalt behalten. Aber während die wenigen älteren Säulen, die man noch jetzt erkennt, den einfachen Würfelknauf zeigen, ist an den später hinzugefügten die Würfelform bald zu kräftig ausladenden Blätterreihen, bald zu Verschlingungen und Pflanzengewinden entwickelt. Menschliche und thierische Gestalten drängen sich aus dem Laubwerke hervor, und die Mannigfaltigkeit phantastischer Bildungen giebt immer neuen Reiz. Eben so reich sind die Deckplatten der Kapitäle, die Gesimse, und an einzelnen Säulen die Ringe der Basis geschmückt; sogar die Unteransicht der Bögen ist mit anmuthigen, stets verschiedenen Mustern ausgestattet [2]. Man sieht, der Meister hat recht eigentlich nach Stellen gesucht, an denen er ohne Störung der architektonischen Wirkung noch Schmuck anbringen konnte. Ganz ähnlich, wenn auch minder reich, ist die Ausstattung der Klosterkirchen zu Gandersheim und zu Wunstorf, welche ebenfalls älteren Ursprungs gegen das Ende des zwölften Jahrhunderts, wahrscheinlich etwas später als die Michaeliskirche, erneuert wurden. Auch die Kirche zu Hamersleben [3], der Kreuzgang zu Königslutter, die Krypta der Klosterkirche zu Riechenberg bei Goslar [4], und die Euchariuskapelle an der Aegidienkirche zu Nürnberg [5], geben ausgezeichnete Beispiele solcher reichen und geschmackvollen Ornamentation, welche übrigens, wenn sie auch mit der der Schlossbauten in phantastischem Reiz und in der Mannigfaltigkeit wetteifert, in den Kirchen überall auf hergebrachten romanischen Mo-

---

[1] Die Urkunde über die Einweihung der Kirche im Jahre 1186 ist mitgetheilt von Kratz, bei Otte u. v. Quast, Zeitschrift für christl. Archäologie und Kunst, II, S. 82. Hiernach ist die Angabe in Bd. IV, S. 350 näher zu bestimmen.

[2] Abbildungen bei Gladbach, a. a. O. Taf. 43 bis 48, bei Förster, Denkmale, III, und in den mittelalterl. Baudenkmälern Niedersachsens, Heft I.

[3] Quast u. Otte, Zeitschrift, Bd. II, S. 74 ff., mit Abbildungen. — Die mittelalterlichen Baudenkmäler Niedersachsens, Heft III.

[4] Die mittelalterl. Baudenkmäler. Niedersachsens, Heft II.

[5] Abbildungen bei v. Rettberg, Nürnbergs Kunstleben (1854) S. 6, und bei v. Chlingensperg a. a. O. Die Anklänge an arabische Motive sind hier sehr stark.

tiven beruhet, und meistens nichts enthält, was einen arabischen oder sonst fremdartigen Ursprung andeuten könnte.

Die bisher bemerkten Neuerungen bezogen sich nur auf die Ornamentik und liessen die Construction und die wesentlichen Formen des Gebäudes unberührt. Auch diese konnten aber nicht dieselben bleiben, sobald man das System durchgeführter Wölbung, welches bis dahin nicht über Rheinland und Westphalen hinausgegangen war, auch in den östlichen Gegenden anwandte. Das erste Beispiel dieser wichtigen Neuerung gab in Sachsen ein weltlicher Fürst, der mächtige Heinrich der Löwe am Dome zu Braunschweig[1]), den er im Jahre 1172 oder 1173 bald nach seiner Rückkehr aus dem gelobten Lande als ein Denkmal seiner Pilgerfahrt und als eine würdige Behausung für die mitgebrachten kostbaren Reliquien gründete, und dessen Einweihung nach einem der Grösse des Baues angemessenen Zeitraume im Jahre 1194 erfolgte. Heinrich hatte nicht bloss die Kuppelbauten des Orients, sondern auch gewölbte Basiliken in Italien und am Rheine gesehen, und der praktische Sinn des kriegerischen Fürsten mochte ihn bestimmen, dieser dauerhafteren Form den Vorzug zu geben[2]). Dabei behielten indessen seine Meister, soviel es die Wölbung gestattete, auch hier die hergebrachten sächsischen Details bei. Die Anlage des Grundrisses, die Anordnung der Chornischen und des Kreuzes, die Rundbögen an Portalen, Fenstern und Arcaden sind ganz wie bisher behandelt. Selbst die Pfeiler haben die uns wohlbekannte viereckige Gestalt mit eingeblendeten Ecksäulen, Würfelkapitälen und Eckblättern der Basis; nur darin besteht eine Aenderung, dass diejenigen, welche das Gewölbe tragen, nicht mehr ein einfaches Viereck bilden, sondern eine kreuzförmige Gestalt, und mithin Vorlagen haben, von denen die drei niedrigeren die Scheidbögen und das Seitengewölbe, die nach dem Mittelschiffe zu gelegenen, höher hinauf steigenden aber die Wölbung des Oberschiffes stützen. Dadurch sind denn auch die Ecksäulchen verdoppelt, indem nun jeder der vier vorliegenden Theile als ein von zwei solchen Säulchen eingefasster Pilaster erscheint, der oben durch ein Gesimse bekrönt wird. Da das Gewölbe aber ein quadrates,

---

[1]) Dr. Schiller, die mittelalterliche Architektur Braunschweigs, 1852, giebt ausführliche und kritisch erörterte Nachrichten und zum Theil Grundrisse des Doms und der weiterhin erwähnten Kirchen von Braunschweig und der Umgebung.

[2]) Dass Heinrich bemüht war, sich fremde Verbesserungen anzueignen, beweist die (von Muratori Diss. 26 angeführte) Stelle des Arnold. Lubecensis, worin er erzählt, dass Heinrich bei einer Belagerung einen beweglichen Thurm bauen lassen, wie er ihn in der Lombardei, bei Como oder Mailand, gesehen hatte.

über zwei Scheidbögen gespanntes ist, so war bei den mittleren Pfeilern diese Neuerung nicht nöthig; sie haben daher ganz die ältere Form. Das Gewölbe ist ein Kreuzgewölbe und zwar mit einer schwachen Zuspitzung, aber in einer von den an anderen Orten und namentlich am Rheine gebrauchten abweichenden, allerdings jenen Pfeilern sehr angemessenen Gestalt. Es hat nämlich keine Quergurten, ist daher eigentlich ein spitzes Tonnengewölbe, in welches zwischen jedem Pfeilerpaar ein anderes, gleichgestaltetes Tonnengewölbe einschneidet und dadurch die diagonalen Gräten bildet [1]). Diese Gräten entsprechen den Ecksäulen, während die breite ungetheilte Gewölbfläche zwischen ihnen auf dem Kämpfergesimse der Vorlage ruht und als eine Fortsetzung ihrer Pilasterfläche erscheint. In den Seitenschiffen waren an der Fensterwand den Pfeilern gegenüber Pilaster angebracht, und zwar so, dass den kreuzförmigen Pfeilern breitere, vortretende, den Zwischenpfeilern schmalere Pilaster entsprachen; diese trugen nur die Diagonalen, wie im Mittelschiffe, jene aber einen Gurtbogen, der also immer nach zwei Kreuzgewölben wiederkehrte; eine constructiv nützliche Form, welche überdies den Vortheil gewährte, die Gewölbtiefe des Mittelschiffes im Seitenschiffe anzuzeigen und so das Verhältniss des letzten zu dem ersten anschaulich zu machen. Die Fenster haben die hergebrachte einfache Gestalt, nur dass je zwei Oberlichter unter der Mitte des Gewölbes, bis dicht an die auf der Aussenseite sie trennende Lisene, aneinander rückten, so dass sie nur ihrer Zahl, nicht ihrer Stellung nach den Fenstern des Seitenschiffes entsprachen [2]). Nur in einer Detailform könnte man einen auswärtigen Einfluss vermuthen, und zwar einen Einfluss von England, dem Vaterlande der Gemahlin Heinrich's des Löwen, mit der er erst seit 1168, also nicht lange vor dem Beginn des Dombaues, vermählt war. Die Kapitäle sind nämlich zum Theil als gebrochene Würfel gestaltet, in der Form, welche die französischen Antiquare gefältelt (godronné) nennen, die in der Normandie und in England häufig, in Deutschland, so viel ich weiss, bis dahin noch nicht gebraucht war. Allein abgesehen von dieser unscheinbaren Neuerung ist Alles deutsch; Lisenen, Rundbogenfries, Profilirungen und Ornamente unterscheiden sich nicht von den früheren Bauten dieser Gegend, und das Gebäude macht im Ganzen einen durchaus ähnlichen Eindruck wie diese. Es

---

[1]) v. Quast (Deutsches Kunstbl. 1850, p. 241) ist der Meinung, dass das Gewölbe jünger sei, als die Weihe von 1194, und bringt es mit einer Einweihung von 1227 (denn so und nicht wie gedruckt 1127 wird es heissen sollen) in Verbindung. Da indessen die Pfeiler augenscheinlich auf Gewölbe angelegt sind und nichts eine spätere Veränderung anzeigt, so kann ich (mit Schiller a. a. O.) diese Vermuthung nicht theilen.

[2]) Dies beweist das weiter unten erwähnte Modell auf dem Grabsteine Heinrich's des Löwen.

zeigt recht deutlich, wie es sich hier mit der ersten Einführung des Spitzbogens verhielt. Denn nicht nur die Scheidbögen, Fenster, Portale, sondern selbst die Gurtbögen unter dem Gewölbe an der Vierung des Kreuzes und in den Seitenschiffen sind halbkreisförmig; der Meister gebrauchte daher den Spitzbogen nur aus Nützlichkeitsgründen am Gewölbe, dessen hier angewendete Form ihn in der That sehr zweckmässig erscheinen liess. Denn da es eigentlich ein Tonnengewölbe war, welches nur behufs der Anlage von Fenstern durch einschneidende Kappen zum Kreuzgewölbe umgestaltet wurde, so musste man wünschen, das Tonnengewölbe möglichst hoch zu erhalten, damit der Raum für die Fenster nicht zu sehr beengt werde. Bei dieser Anordnung war denn gewiss die Wahl des Spitzbogens höchst naheliegend und ohne alle Berücksichtigung fremder Vorbilder denkbar. Im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert ist die Kirche durch Hinzufügung eines zweiten Seitenschiffes auf jeder Seite verändert, indessen sind die Wandpfeiler und die Gewölbe der früheren Seitenschiffe erhalten, und überdies giebt das Modell der Kirche auf dem dem dreizehnten Jahrhundert zuzuschreibenden Grabsteine ihres fürstlichen Stifters die Gewissheit über die Ursprünglichkeit der beschriebenen Anordnung.

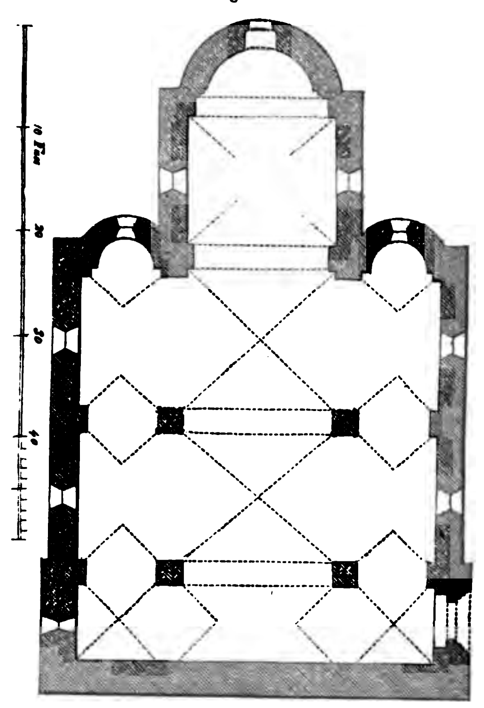
Diese war so harmonisch und zweckmässig, dass sie das Vorbild für die anderen Kirchen der Stadt wurde. Die zu St. Katharina, St. Andreas, St. Martin und wahrscheinlich auch die vielfach veränderte St. Galluskirche waren, wie die inneren Theile ungeachtet der auch hier später eingetretenen Erhöhung der Seitenschiffe[1]) zeigen, wahre Copien des Doms in etwas verkleinertem Maassstabe. Das kleinste endlich der aus der Filiation des Doms hervorgegangenen Gebäude, aber zugleich das merkwürdigste, ist die Dorfkirche zu Melverode, wahrscheinlich bald nach 1178 erbaut, wo der damals dort bestehende Hof in das Eigenthum des Aegidienklosters zu Braunschweig überging. Es ist eine kleine gewölbte Pfeilerbasilika nach dem Muster des Doms, nur mit den Modificationen, welche der geringe Maassstab des kapellenartigen Gebäudes erforderte. Der Thurm auf der Westseite nimmt daher die ganze Breite ein, ruht auf den Mauern und ostwärts auf zwei Pfeilern, und ist mit einem einfachen Satteldache bedeckt. Das Langhaus ist dreischiffig, aber nur aus zwei Abtheilungen bestehend, und, da niedrige Seitenschiffe bei der geringen Höhe nicht wohl auszuführen waren, mit gleichhohen Schiffen. Das Kreuzschiff fehlt, der

---

[1]) Auch bei der Martinikirche ist dies vollständig nachzuweisen, und es ist irrig, wenn Kallenbach (Chronologie Taf. 15) sie als einen ursprünglich mit gleichhohen Schiffen angelegten Bau darstellt. Uebrigens ist keineswegs gewiss, dass alle diese Kirchen unmittelbar nach dem Dome gebaut sind, es scheint vielmehr, dass man dies Vorbild hier lange als maassgebend beibehalten hat, wodurch sich dann erklärt, dass die Einzelheiten manchmal einen späteren Charakter haben.

Chor besteht wie am Dome aus einer einfachen Vorlage mit einer halbkreisförmigen Concha, während sich am Ende der Seitenschiffe ähnliche kleinere Nischen befinden, die aber nicht bis zum Boden herabgehen. Sehr merkwürdig ist nun die Ueberwölbung, weil an ihr deutlicher als bei den niedrigen Seitenschiffen jener grösseren Kirchen erkennbar ist, dass die Meister dieser Schule noch kein selbstständiges Kreuzgewölbe, sondern nur die Durchschneidung zweier Tonnengewölbe im Auge hatten. Die Transversalgewölbe des

Fig. 69.



Melverode.

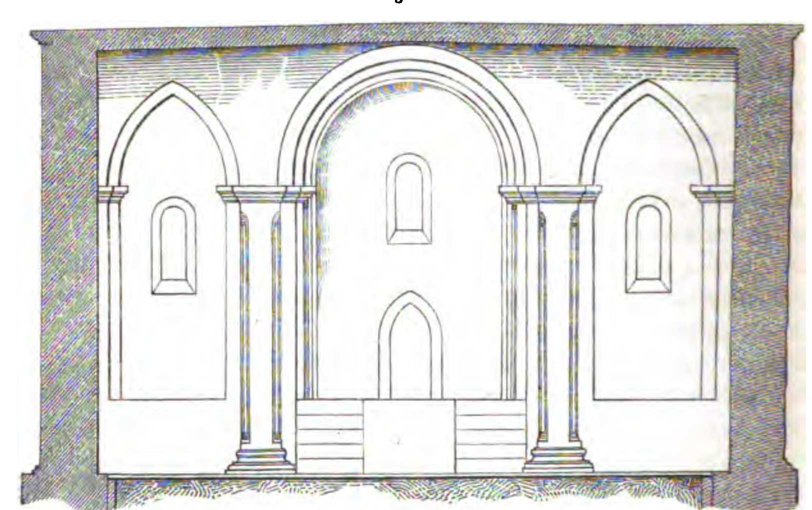
Mittelschiffes gehen nämlich (Fig. 70) ununterbrochen bis zu den Seitenwänden fort und werden in dem offenen Raume der schmalen Seitenschiffe, wo der Kämpfer fehlt, durch kleine longitudinale Tonnengewölbe, die von den Pfeilern zu den Aussenmauern herüber gespannt sind, gestützt und durchschnitten, welche, da die Breite des Seitenschiffes bedeutend geringer ist als der Pfeilerabstand, spitzbogig werden mussten, um die Höhe des Transversalgewölbes zu erhalten, ebendaher aber auch einander nicht berühren, und mithin keine vollständigen Diagonalen bilden, sondern nur auf beiden Seiten mit etwas von einander entfernten Spitzen in das Gewölbe einschneiden [1]).

[1]) Kallenbach (Chronologie Taf. IV) giebt den Grundriss unvollständig und mit Fortlassung der Gewölbe und inneren Pfeiler, die er wahrscheinlich, da er ohne allen

Auch die Wölbung der Vorlage des Chors ist kein vollständiges Kreuzgewölbe.

Etwas entferntere Nachbildungen der Wölbung des Braunschweiger Domes zeigen die schon erwähnten Klosterkirchen zu Gandersheim und Wunstorf[1]), von denen jene im Jahre 1170 abgebrannt war. In beiden erhielten die viereckigen Pfeiler des älteren Baues Vorlagen zur Stütze des Gewölbes, das sich aber, da hier zwischen den Pfeilern je zwei Säulen standen, ganz ungewöhnlicher Weise über drei Arcaden erstreckt. Auch die

Fig. 70.



Meiverode.

Augustinerkirche zu Heiningen unfern Hildesheim[2]) hat quadrate Gewölbe ohne Quergurten, getragen von kreuzförmigen Pfeilern, zwischen denen in den Arcaden je eine Säule steht. Die Klosterkirche auf dem Franken-

historischen Grund das Datum 1040 — 1050 angiebt, für einen späteren Zusatz hält. Das Gebäude ist indessen augenscheinlich ganz aus derselben Zeit und nach allen Zeichen nicht eher als gegen Ende des zwölften Jahrhunderts entstanden. Der beigefügte Durchschnitt zeigt eine beachtenswerthe Eigenthümlichkeit, welche sich indessen auch an anderen kleineren Kirchen (namentlich in Westphalen) findet. Die Nischen am Schlusse der Seitenschiffe dienten nämlich nur dazu, den unteren Theil der Mauern als Altartisch brauchbar zu machen, und gewährten also eine Raumersparniss. Dass die Stufen, welche auf den erhöhten Chor führen, nur an den Seiten angebracht sind, und der mittlere Theil gegen das Langhaus vortritt, hatte wahrscheinlich einen ähnlichen Zweck, etwa behufs leichterer Austheilung der Hostie an die Communicanten.

1) Baudenkmale Niedersachsens, Heft VI.

2) Desgl. Heft VIII.

berge[1]) und die Marktkirche St. Cosmae und Damiani in Goslar schliessen sich noch näher an die braunschweigischen Kirchen an, doch hat die Wölbung neben einfachen Diagonalgräten hier schon Quergurten, welche die Zuspitzung zeigen[2]. In reicherer Ausbildung zeigt sich dasselbe System an der Kirche des Klosters Neuwerk daselbst. Auch hier ruht das Gewölbe auf viereckigen, von Ecksäulen eingefassten Pfeilern, allein es hat schon durchweg Quer- und Diagonalrippen, erstere wiederum spitz, letztere rundbogig. Diese Gurten und Rippen werden aber von einer dem Pfeiler vorgelegten starken Halbsäulengruppe getragen, welche zum Theil höchst phantastisch gebildet ist. Die Anordnung der Fenster ist noch dieselbe wie am Dome zu Braunschweig, auch ist im Innern noch wie dort das bei der Anlage von Gurtträgern nicht ganz angemessene, über den Bögen fortlaufende Gesims aus dem älteren Style beibehalten. Das Aeussere der Chornische ist ungewöhnlich reich, in zwei Stockwerke und jedes wieder in fünf Arcaden getheilt, das untere mit Lisenen und Halbsäulen, das obere, die Fenster enthaltende mit freistehenden, kannelirten oder diamantirten Säulenstämmen und üppigem Blattwerk der Kapitäle, beide mit eleganten Rundbogenfriesen und kräftigen, nicht bloss schachbrettförmig, sondern auch in Strickgewinden und mit anderen Ornamenten gezierten Gesimsen[3]. Die Kirche soll den historischen Nachrichten zufolge in den Jahren 1176 bis 1186 erbaut sein; die Ausschmückung des Chores, vielleicht auch die der Gewölbträger, wird indessen erst in den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts fallen[4].

Im Vergleich mit den grossen rheinischen Domen haben diese, noch überwiegend rundbogigen Gewölbebauten[5]) mässige Verhältnisse, selbst der

---

[1]) Sie wird 1108 als Pfarrkirche erwähnt, aber erst 1225 dem Kloster überwiesen. Der Chor ist frühgothisch und mag aus der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts herstammen, die Zeit der Erbauung des Schiffes der Kirche ist nicht bekannt. — Abbildungen der Kirchen zu Goslar in Mithof Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte 3. Abth. 1862.

[2]) An der Marktkirche finden sich Halbkreisgurten noch unter der Vierung.

[3]) Sehr ähnlich ist die Chornische der Kirche zu Hamersleben.

[4]) Es ist bemerkenswerth, dass sich hier eine Inschrift zum Lobe des Steinmetzen findet. Auf der Südseite des Mittelschiffes ist nämlich am Zwickel der ersten Arcade das Relief eines Engels angebracht, der eine Schriftrolle hält mit den Worten: Miri facta vide Laudando, (sic — sollte heissen laudanda) viri lapicide. An der Console, auf der der Engel steht, list man den Namen Wilhelmus. Vgl. Mithof a. a. O. S. 22. — Auf dem aus dem 15. Jahrhundert stammenden Denkmal der Gründer, des Volkmar von Wildenstein und seiner Ehefrau, ist angegeben, dass sie circa annos MCC. geblüht hätten. Die Kirche war übrigens, wie man an mehreren Spuren sieht, ganz bemalt.

[5]) Zu den früheren Gewölbebauten in Sachsen möchte vielleicht die St. Ulrichskirche zu Sangerhausen gehören, deren Stiftungszeit (1083) ohne Zweifel nicht (wie bei Puttrich Serie Eisleben geschieht) auf den jetzigen Bau und dessen Wölbung zu

Dom zu Braunschweig übertrifft an Mittelschiffbreite und Gewölbhöhe die Maasse der Kirche von Paulinzelle und der Michaeliskirche in Hildesheim nur um Weniges. Noch mehr aber entbehren sie des Schmuckes und sind schlichter und einfacher, als selbst die früheren Kirchen von Hecklingen und Hamersleben. Es scheint, dass man beim Fortfallen der grossen Würfelkapitäle keine andere, für plastische Ornamentation geeignete und dem Wölbungssysteme entsprechende Stelle fand, oder dass man Aufmerksamkeit und Geldmittel auf die neue constructive Aufgabe verwendete und ihr das Decorative opferte. Jedenfalls bestanden in dieser Zeit hier zwei Systeme nebeneinander, von denen das eine die alte, minder dauerhafte Structur mit reichem Schmucke, das andere den Gewölbebau mit grösserer Einfachheit verband. Indessen währte dies nicht lange. Die Neigung zu reicher Ornamentation war ebensowenig zurückzudrängen, wie die nach der schützenden Wölbung, und man suchte bald beides zu verbinden. Ein Beispiel solchen Versuchs giebt schon das ebengenannte Kloster Neuwerk, wo der Baumeister sogar auf den Einfall kam, die Gewölbträger selbst ornamentistisch zu behandeln, indem er die grosse vordere Halbsäule vom Pfeiler abgebogen und so einen schlangenartigen Ring tragend erscheinen lässt. Er war also noch ganz im Unklaren, welche Glieder des Gewölbebaues für die Ornamentation geeignet seien. In anderen Fällen blieb man von solchen Verirrungen frei, indem man soviel wie möglich die Pfeilerform des älteren Styls beibehielt, den Schmuck nur an Kapitälen, Deckplatten, Gesimsen anbrachte, und die grösseste Sorgfalt auf die Harmonie der Verhältnisse und die Sauberkeit der Ausführung wandte. Ein glänzendes Beispiel dieser Verbindnng romanischer Details mit der Wölbung geben die Ueberreste der Klosterkirche von Conradsburg bei Ermsleben[1], wahrscheinlich schon vom Anfange des dreizehnten Jahrhunderts.

Ebenso wie das Innere begann man nun auch das Aeussere, das früher bei den sächsischen Kirchen sehr einfach gehalten war, reicher als bisher auszuschmücken. Die Stelle, welche sich am Meisten dazu eignete, war die Chornische, welche man durch Erhöhung, durch mannigfaltige Gesimse, Nischen und Säulenstellungen, durch Abtheilungen in mehrere scheinbare

---

beziehen ist. Die kreuzförmigen starken Pfeiler sind, wenn man nach den Abbildungen bei Puttrich schliessen darf und sich nicht bei genauerer Untersuchung des Mauerverbandes eine spätere Verstärkung ergeben sollte, ursprünglich auf Gewölbe berechnet. Die Ornamentation lässt eine Entstehung in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts vermuthen, der auch die Wölbung im Mittelschiffe nicht widerspricht, während die des Kreuzbaues mit Spitzbögen und Rippen jünger sein muss. — Ebenfalls zu den früheren Gewölbebauten, vom Ende des XII. Jahrhunderts gehört die Dorfkirche zu Idensen bei Wunstorf. Mittelalterl. Baudenkm. Niedersachsens Heft IV.

[1]) Puttrich, Band II, Abth. 2, Serie Eisleben.

Stockwerke und Wiederholung des Rundbogenfrieses verzierte, wie dies die schon genannten Kirchen von Neuwerk in Goslar, zu Königslutter, zu Hamersleben und viele andere zeigen. Gleichen Fleiss wandte man auf die Portale, deren Säulenstämme man vermehrte und reich verzierte, indessen behielten sie in diesen Gegenden meistens niedrige und dadurch weniger wirksame Verhältnisse. Eine dritte Stelle, das Aeussere bedeutsamer zu machen, bildeten die Thürme, denen man durch grössere, in den verschiedenen Stockwerken wechselnd gestellte, durch eine oder mehrere Säulen getheilte Oeffnungen oder blinde Arcaden, und durch die Wiederholung verschiedenartig geformter Rundbogenfriese und Lisenen eine reichere Gestalt zu verleihen wusste.

Hierauf beschränken sich aber die Veränderungen der Architektur, die wir bis zum Jahre 1200 und über dasselbe hinaus in diesen Gegenden wahrnehmen.

In den Rheinlanden begann dagegen schon mit dem Anfange dieser Epoche die Ausbildung des deutschen Uebergangsstyls[1]. Die Rheinländer selbst bilden gewissermaassen einen Uebergang von den westlichen, romanisch gewordenen Franken zu den rein deutschen Stämmen der östlichen Provinzen. Mit jenen haben sie das leichtere Blut, den praktischen, mehr auf äusserliche Erfolge gerichteten Sinn, mit diesen deutsche Gemüthlichkeit und Treue, aber auch deutschen Individualismus gemein. Auch die architektonischen Bestrebungen nahmen daher bei ihnen eine gewissermaassen mittlere Richtung. Während die sächsischen Baumeister sich mit der schlichten und anspruchslosen Basilikenform begnügten und allen ihren Fleiss auf die Herstellung harmonischer Verhältnisse und auf die reiche und würdige Ausführung der Details besonders des Inneren richteten, waren die rheinischen schon mit mannigfacher Anwendung der Wölbung und mit der Erfindung grossartiger neuer Gesammtanordnungen beschäftigt, neben denen die Details als Nebensache erschienen und minder sorgfältig behandelt wurden. Aber sie hatten dabei nicht wie die französischen Meister vorzugsweise die Construction und Haltbarkeit, sondern mehr die malerische Wirkung im Auge; sie verfolgten auch nicht den constructiven Gedanken

[1]) Im Allgemeinen sind hier als Quellen nur die schon früher genannten Werke von Boisserée, Denkmale der Baukunst am Niederrhein, Schmidt, Baudenkmale der röm. Periode und des Mittelalters in Trier, v. Lassaulx, architektonisch-historische Bemerkungen über die Bauwerke am Rhein in Klein's Rheinreise und endlich Kugler's fleissig gesammelte und lehrreiche Reisenotizen, in den kleinen Schriften II, S. 183 ff., anzuführen. Für die Kölnischen Kirchen vgl. v. Quast in den Jahrb. der rheinischen Alterthumsfr. Heft X u. XIII. — Dr. Franz Bock, Rheinlands Baudenkmale des Mittelalters, Cöln u. Neuss. — Derselbe, das monumentale Rheinland.

mit strenger Consequenz und gemeinsamer Arbeit, ihre Neigung war vielmehr wie die der sächsischen Meister eine decorative, nur dass sie dieselbe mehr im Ganzen und am Aeusseren, als durch die Präcision und Feinheit des plastischen Schmucks im Innern befriedigten. Diese Richtung war ebensosehr durch die bisherige Baugeschichte als durch den Nationalcharakter dieser Gegenden bedingt. Sie hatten nicht wie die französischen Meister ein durchaus Neues zu schaffen, sie hatten vielmehr eine architektonische Vergangenheit, an der sie mit Vorliebe hingen, und mussten die in dieser gegebenen Motive zuerst vollständiger entwickeln, ehe sie sich Neuem zuwenden konnten. Der Gewölbebau, von dem sie ausgingen, gewährte keine Stellen, welche zu sorgfältiger, plastischer Ausarbeitung geeignet waren; an den hochgelegenen Kapitälen würde sie verschwendet, an der mit mächtigen Pfeilern verbundenen Basis unpassend gewesen sein. Die Rheinländer brauchten grosse, massenhafte Gebäude, welche neben ihren Bergen an den Ufern des mächtigen Stromes noch bedeutend erschienen; sie waren auf eine Behandlung angewiesen, welche auch in der Ferne wirkte, sie suchten das Malerische in der Architektur und hatten weder Beruf noch Geduld zu der langsamen und sauberen Ausarbeitung unscheinbarer Einzelheiten. Aber sie waren doch zu sehr Deutsche, um ihre individuelle Neigung und das Wohlgefallen an der Neuheit des Schmuckes der Consequenz eines durch gemeinsames Streben zu erlangenden Systems zu opfern. Aus allem diesem entstanden Gebäude, welche nicht mehr romanisch waren, aber auch keinem anderen völlig durchgebildeten Style angehörten, welche freilich gemeinsame Grundzüge und stylistische Eigenthümlichkeiten enthalten, aber doch auch vorzugsweise durch ihre Mannigfaltigkeit und durch bunten wirksamen Schmuck den Betrachter fesseln.

In Beziehung auf die Anordnung verfolgte man die in den älteren Gebäuden schon gegebene Richtung; man suchte durch Zusammenstellung von Kuppeln, Thürmen und Conchen grossartige Gruppen der äusseren Gestaltung zu erlangen, und den Gedanken eines Centralbaues, der am Schlusse der vorigen Epoche in der kleinen Kirche von Schwarzrheindorf schon so bestimmt ausgesprochen war, noch weiter und im Anschlusse an das bei grösseren Kirchen unentbehrliche Langhaus auszubilden. Man erreichte dies hauptsächlich durch mannigfaltige constructive und decorative Verwendung von Bögen und Wölbungen. Da man in den älteren Bauten die Concha als eine wirksame, entgegenstrebende Stütze für die Kuppel auf der Vierung des Kreuzes kennen gelernt hatte, fiel man darauf, nun auch durch nach dem Inneren zu geöffnete Nischen, welche man vorzugsweise in der Concha, dann aber auch wohl an den geraden Wänden anbrachte, eine verstärkte Tragekraft mit Ersparung der Mauermasse und mit anmuthiger Belebung der inneren Wände zu erlangen. Beides erreichte man demnächst im Aeusseren

in noch höherem Grade durch die offenen Gallerien unter dem Dache, auf deren Bedeutung ich schon früher aufmerksam gemacht habe, die aber erst in dieser Epoche immer mehr in allgemeinen Gebrauch kamen und durch den Wechsel von Säulen und beschatteten Hallen die beliebteste Zierde des Aeusseren bildeten. Neben diesem bedeutsamen Theile erschienen dann bald die einfachen Rundbogenfriese nicht mehr genügend; man begann sie zu häufen, stärker und facettenartig zu profiliren, in breiteren Zwischenräumen aufzustellen, im Inneren der Bögen durch Blumen und andere Ornamente zu schmücken. Die Gesimse wurden reicher und kräftiger gebildet und mit Verzierungen bedeckt, welche durch den Wechsel von hervorragenden und vertieften, lichten und beschatteten Stellen mit der Wirkung der Zwerggallerie harmonirten. Ueberdies brachte man unter dieser Gallerie einen zwar flachen, aber aus dunkeln Schieferplatten gebildeten Fries an, bei dem die Farbe dieser Platten im Gegensatze zu ihren hervortretenden Einrahmungen wieder eine ähnliche Wiederkehr dunkler Stellen gab, wie die Gallerie selbst. Bald erschien auch der grössere Rundbogen, wie er an Blendarcaden, Fenstern und Portalen vorkam, selbst bei reicher concentrischer Gliederung zu einfach; man umgab ihn an seiner inneren Seite mit einem Kranze kleinerer Bögen, gleichsam mit einem in die Rundung verlegten Bogenfriese. Diese schon an den Blendarcaden der Thürme von Kloster Laach vorkommende Form führte dann später dahin, den Bogen ganz zu brechen, ihn kleeblattförmig zu gestalten oder in mehrere, gewöhnlich fünf oder sieben, kleinere gleiche Bögen aufzulösen, wodurch im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts die dem rheinischen Style eigenthümlichen, allerdings nicht sehr schönen Fächerfenster entstanden. Ueberall zeigt sich das Bestreben, die vollen, einfachen Linien des romanischen Styls zu brechen, und in mehrere gesonderte Theile aufzulösen. Diese Neigung brachte denn endlich auch den Spitzbogen in Aufnahme. Wie überall erscheint er auch hier zuerst an den Gewölben, als ein natürliches, fast sich von selbst ergebendes Mittel, den Schwierigkeiten auszuweichen, welche das aus reinen Kreisbögen construirte Kreuzgewölbe verursachte. Dann finden wir ihn an den Arcaden des Schiffes, während Fenster und Portale noch rundbogig blieben; auch hier also nur in der Meinung von seiner grösseren Widerstandskraft. Endlich begann man aber auch an seiner Form Gefallen zu finden, ihn gleichsam zur Abwechselung an den Blendarcaden anzubringen. Offenbar sagte er dem jetzt herrschenden Geschmacke zu, weil auch er statt des Kreisbogens eine gebrochene Linie gab.

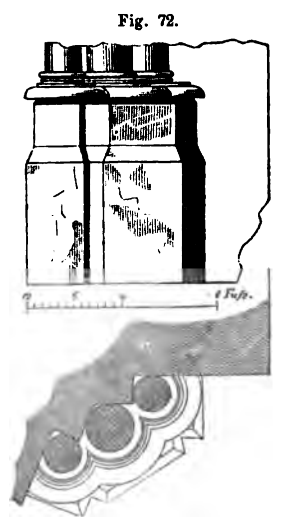
Fig. 71.



St. Quirin, Neuss.

Von einem Streben nach leichterer Construction finden wir wenig Spuren; die Gewölbfelder behielten die quadrate Form, die Mauern eine solche Stärke, dass sie der Strebepfeiler entbehren konnten. Nur darin mag eine Rücksicht auf Sicherung der Gewölbe zu erkennen sein, dass man jetzt häufig Emporen über den Seitenschiffen anbrachte, die früher nur in sehr seltenen Fällen angewendet waren. Dagegen kommen Triforien nur später und auch da nur blind vor. Im Uebrigen ist das Innere einfach gehalten und ohne bedeutende plastische Ausbildung. Die Chornische ist ohne Umgang und nur durch Nischen, nicht durch einen Kranz freistehender Säulen belebt. Die Pfeiler sind meist viereckig und ohne Gliederung, nur unter den Gewölben mit einer angelegten Halbsäule besetzt, die Bögen eckig und schmucklos profilirt. Der einzige, aber auch sehr beliebte Schmuck besteht in kleinen, meist monolithen Säulen aus einheimischem dunkelem Steine, welche an Mauernischen, Emporen und Fenstern angebracht sind und durch ihre abweichende Farbe malerisch wirken, aber in keinem organischen Zusammenhange mit dem Ganzen stehen, und, zumal man sie bald aus Wohlgefallen an ihrer farbigen Erscheinung möglichst häufte, einen etwas unruhigen Eindruck geben. Die Kapitäle erhalten dann, da die Würfelform diesen schlanken Rundstämmen weniger entsprach, Kelchform mit derb gearbeitetem knospenförmigem Blattwerk. Die einfache, kräftige attische Basis erschien dem jetzigen Geschmacke zu schwer, man begnügte sich nicht mehr mit dem Eckblatt, sondern gab häufig dem Wulste eine gedrückte, über das Fussgestell ausladende Gestalt, der Kehle geringeren Umfang oder grössere Vertiefung, setzte also auch hier an die Stelle der vollen Kreislinie andere mehr bedingte, weichere Curven. Aus der Verwendung der monolithen Rundstämme und aus der Neigung zu schlankeren und zierlichen Formen ergab sich dann von selbst die Erfindung der **Ringsäulen**, die aus ähnlichen Ursachen auch in Frankreich im frühgothischen Style aufgekommen waren. Bildete man nämlich diese Schäfte sehr schlank, oder wollte man, um den Anschein eines hoch hinaufgehenden Stammes zu erlangen, mehrere übereinander stellen, so ergab sich, theils um sie zu ver-

Fig. 72.



Kapelle zu Kobern.

Fig. 73.

Kirche von Ramersdorf.

binden oder an bedenklichen Stellen zu sichern, theils um das Auge zu beruhigen, die Nothwendigkeit, sie auf halber Höhe oder auf mehreren Stellen mit Ringen zu umgeben, um sie an der Wand zu befestigen oder zu kräftigen. Diese Ringe wurden dann oben und unten gleich, als einfacher Wulst oder nach dem Vorbilde der attischen Basis, gebildet, und liessen den Gedanken zu, dass sie gleichsam zusammengewachsene Kapitäle und Basen aufeinander gestellter Säulen seien. Die Vorliebe für mannigfache Abtheilungen brachte es dahin, dass man später auch Bögen der Blendarcaden oder Gewölbrippen durch solche Ringe theilte.

Der Neigung zu gebrochenen Linien musste dann auch die Polygongestalt im Grundrisse einzelner Theile zusagen. An Thürmen finden wir sie schon im Kloster Laach, an Kuppeln wurde man leicht auf das Achteck geführt, bald aber begann man auch die Concha des Chores in gleicher Weise zu theilen. Besonders seit dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts wurden solche polygonen Anlagen häufiger, bei denen man dann an Thürmen und Kuppeln und zuweilen auch an Conchen jeder Polygonseite einen eigenen spitzen Giebel gab, dem sich das Dach anfügte. Die Anlage polygoner Conchen führte aber auch zu tiefer einwirkenden Neuerungen. Sie konnten nämlich nicht füglich mit einer einfachen Halbkuppel, wie bisher bei halbkreisförmigen Nischen, gedeckt werden, erforderten vielmehr ein gebrochenes, aus einzelnen Feldern zusammengesetztes und deshalb durch Rippen zu verstärkendes Gewölbe, und endlich, um diesen Rippen Widerstand zu geben, eine Verstärkung der Wandecken durch Strebepfeiler. So kamen denn hier diese wichtigen Bestandtheile des gothischen Styls in Folge der Polygonanlage in Aufnahme.

Während diese Gebäude im Ganzen genommen durch Anordnung und Reichthum des Schmuckes anziehen, zeugt die Ausführung im Einzelnen keineswegs von dem feinen Stylgefühl, welches die sächsischen Bauten auszeichnet. Die Behandlung ist meist überwiegend derb und auf die Ferne berechnet, die Ausstattung oft überladen oder spröde, besonders am Aeusseren, namentlich an Chornischen und Façaden durch allzugrosse Häufung von verschieden gestalteten Bögen mit wunderlichen Brechungen, Ringen, Verkröpfungen bunt und unruhig. Indessen fallen diese Mängel mehr in die Spätzeit, während die älteren Gebäude ungeachtet ihrer Richtung auf malerischen Effect die ruhige Würde des romanischen Styls in vollem Maasse behalten.

Die Feststellung des Chronologischen dieser zahlreichen und durch ihre Variationen anziehenden rheinischen Bauten wird dadurch erschwert, dass gerade dieser Styl wegen seiner decorativen Richtung sehr geneigt und geeignet war, bestehenden Mauern neuen Schmuck anzufügen, so dass sich

Aelteres mit Neuerem mischt. Indessen haben wir doch eine hinlängliche Zahl von vollständig bekannten Beispielen für seine allmälige Entwickelung.

Im Anfange dieser Epoche finden wir auch hier Bauten, welche in strenger Einfachheit nur die Solidität vollständiger Ueberwölbung ertreben. So die noch jetzt erhaltene Kirche der Prämonstratenser Abtei Knechtsteden bei Dormagen[1]). Das Kloster war 1130 gestiftet, der Bau der Kirche soll bereits 1138 begonnen sein, wurde aber jedenfalls bis zum Ende des Jahrhunderts fortgeführt. Dennoch bildet das Ganze eine strenge und einfache Gewölbanlage, nicht unähnlich der von St. Mauritius in Köln obgleich schon etwas besser durchbildet, (Band IV, S. 385). Kräftige Pfeiler, nach allen vier Seiten mit ausladenden Diensten, tragen abwechselnd mit Säulen die vier quadraten Gewölbe des Mittelschiffs und die auf jeder Seite in doppelter Anzahl sie begleitenden Seitengewölbe; daran reiht sich ein weit ausladendes Kreuzschiff mit achteckigem Thurme auf der Vierung und endlich der Chor, ursprünglich ohne Zweifel mit halbkreisförmiger Concha, die aber im fünfzehnten Jahrhundert eine Polygongestalt erhalten hat. Der Haupteingang befindet sich auf der Südseite, während die Westseite noch ganz in der Weise der vorigen Epoche eine Chornische bildet. Alle Bögen sind halbkreisförmig, alle Fenster schmucklos, die Oberlichter paarweise unter jedem der grossen Gewölbe zusammengestellt, die Säulen mit würfelförmigem Kapitäle und der einfachen Basis mit dem Eckblatt. Nur die Kapitäle der obern Dienste an der Vierung und die am Portale zeigen das freiere Blattwerk, wie es der rheinische Styl am Schlusse des Jahrhunderts liebte.

Vielleicht hatte indessen die strenge Tendenz des Ordens, dem das Kloster angehörte, auf die einfache Haltung eingewirkt, denn fast um dieselbe Zeit treten an anderen Orten einzelne Züge jener decorativen Tendenz hervor. So finden wir an der Concha und den Thürmen der St. Gereonskirche in Köln, welche dem älteren Rundbau und dem durch Erzbischof Anno im elften Jahrhundert angelegten Chore in den Jahren 1151 bis 1156 hinzugefügt sind[2]), in einem der Stockwerke die Ausfüllung des Blendbogens durch einen Bogenkranz. In reinerem Style, selbst mit strenger Form, aber in reichstem Schmucke und schönsten Verhältnissen, ist die Concha des Münsters zu Bonn um 1166 ausgeführt[3]), welche von zwei mächtigen, pyra-

---

[1]) Vgl. Beschreibung und Abbildungen von Franz Bock im Organ für christliche Kunst. 1860. S 241 und 267; 1861 S. 133 Vgl. aber auch Lotz, Kunsttopographie, Band I.

[2]) Dies ist durch v. Quast a. a. O. Heft X festgestellt.

[3]) Die Grabschrift des in diesem Jahre verstorbenen Propstes Gerhard erwähnt zwar nur, dass er die Kirche multis aedificiis et luminibus geschmückt habe, indessen berechtigt die Stylverschiedenheit der einzelnen Theile des Münsters gerade diesen

midalisch verjüngten Thürmen eingeschlossen, mit den kräftigen aneinander gereiheten halbkreisförmigen Archivolten ihrer Fenster und dem reich verzierten Kranze von offenen Arcaden den würdigsten Eindruck macht. Gleichzeitig kommen aber an dem Dome zu Trier an den Theilen, welche vom Erzbischof Hillinus herrühren (1152 — 1169), schon Ringsäulen vor[1]; welche dann bald in allgemeinen Gebrauch kamen und ein charakteristisches Element des decorativen rheinischen Styles wurden.

In Köln sind um diese Zeit vorzugsweise die Abteikirche Gross St. Martin und die noch grossartigere St. Apostelkirche zu nennen, beide zugleich die ausgezeichnetesten Beispiele der besonders in dieser Stadt ausgebildeten Centralanlage der östlichen Theile. Die Vorzüge ähnlicher Anlagen, wie man sie in römischen und karolingischen Bauten vor Augen hatte, waren am Rheine nie verkannt[2], und bereits in der vorigen Epoche hatte man an St. Marien im Kapitol (Bd. IV, S. 387, Fig. 112), den Versuch gemacht, sie mit der Anlage eines Langhauses in der Art zu verbinden, dass man die Chornische und die beiden Kreuzarme als gleiche, um das Gewölbe der Vierung gelagerte Conchen, also gleichsam als Ausstrahlungen aus einem Centrum, bildete. Gerade die grossartigen Verhältnisse dieses Gebäudes, namentlich der Umstand, dass jede der Conchen im Innern einen Umgang hatte und daher im Aeussern oben zurücktrat, schwächten indessen die Wirkung und waren vielleicht die Ursache, dass das Beispiel lange ohne Nachahmung blieb. Wahrscheinlich gab das kleine, aber reiche und mit künstlerischem Luxus gebaute Monument zu Schwarzrheindorf die Veranlassung, auf diesen Gedanken zurückzukommen, den nun nicht gar lange darauf die mit dem Neubau des Chores jener Stiftskirchen zu St. Martin und zu St. Aposteln beauftragten Meister in einer vollendeteren, den neuen Anforderungen mehr entsprechenden Weise ausbildeten. Sie verzichteten nämlich auf die inneren Umgänge und auf die breiten Verhältnisse, rückten daher die drei Conchen näher zusammen, errichteten auf der Vierung einen Thurm oder eine Kuppel, in den beiden Ecken, in welchen die Conchen zusammenstiessen, oder ausserdem auch noch in den Ecken zwischen dem Langhause und den Querhausconchen schlanke, in achtseitiger Gestalt aufsteigende Thürmchen, und statteten diese so energisch betonte Gruppe mit gleichen horizontalen Abtheilungen aus, so dass die Blendarcaden, der Plattenfries, die Zwerggallerie und die Gesimse das Ganze und seine Theile wie

Theil mit jener Notiz in Verbindung zu bringen. — Vgl. v. Quast a. a. O. Heft X und Kugler kl. Schr. II, 118. — E. aus'm Weerth, die Münsterkirche zu Bonn, in der Festschrift des Bonner Congresses 1868.

[1]) Abbildung und Beweise des Chronologischen bei Schmidt a. a. O. Lief. 2.

[2]) Vgl. Bd. IV, S. 389, Anm.

vielfache Bänder umschlingen und zusammenhalten. Die Wirkung dieser eigenthümlichen Anordnung ist höchst malerisch und bedeutsam; der Gedanke einer belebten und wohlgeregelten Concentration kann kaum glücklicher ausgesprochen werden. Wir sehen einen lebensvollen, reich ausgebildeten Organismus, in welchem mannigfache selbstständige Kräfte in harmonischem Einklange sich um das sie beherrschende und vereinende Centrum herum bewegen. Es ist ein Anklang an das Sonnensystem mit seinen Planetenbahnen, an eine christliche Weltordnung, in der die Völker gesondert und doch einig dem Herren dienen.

In beiden Kirchen rühren die Pfeiler und Wände des Langhauses noch von einem älteren Bau her; nun aber wurden zunächst die östlichen Theile in rascher Bauführung vollendet, worauf dann die Beendigung des Mittelschiffs, verbunden mit der Umgestaltung, welche dessen früher nicht beabsichtigte Ueberwölbung hervorrief, erfolgte. Die Apostelkirche gehört wahrscheinlich in ihren Osttheilen noch wesentlich dem letzten Viertel des 12. Jahrhunderts an, obgleich ihre Ueberwölbung erst im Jahre 1219 durch einen Laien Namens Albero erfolgte[1]. Die St. Martinskirche hatte zwar

[1]) Lassaulx (a. a. O. S. 491) und Kugler (kl. Schr. II, 198) nehmen an, dass die ganze heutige Kirche, und also auch der östliche Theil, nach einem Brande von 1199 erbaut sei. Jener stützt diese Annahme ausschliesslich auf die Autorität von Gelenius (de admir. magn. Col. p. 295), welcher allerdings nicht bloss dieselbe Ansicht ausspricht, sondern auch in Beziehung auf jenen Brand sehr bestimmt sagt, dass die Kirche durch denselben in Asche verwandelt sei (basilica in cineres abiit). Da Gelenius (1645) der Bruder eines Canonicus dieser Kirche war, so ist höchst glaublich, dass er diese Nachricht aus einer älteren Aufzeichnung genommen hat; allein bekanntlich sind solche Angaben sehr oft übertrieben, und diese ist es gewiss auch. Denn augenscheinlich sind die Pfeiler des Schiffes und die unteren Theile des Thurmes und der Mauern (wie auch Kugler und Lassaulx zugeben) älter als jener Brand; derselbe war daher nur ein partieller, und kann ebensowohl die Conchen wie die Pfeiler des Langhauses verschont haben. Freilich theilt Gelenius an einer anderen Stelle eine alte Nachricht mit, dass das Gewölbe im Jahre 1219 geschlossen sei (Testudo ejus ecclesiae absoluta fuerat anno 1219 per Alberonem laicum. Vita S. Engelberti p. 114), was sich mit der Annahme eines nach dem Brande von 1199 begonnenen und bis 1219 völlig beendigten Baues wohl vereinigen liesse. Allein da in dieser Nachricht nur von dem Gewölbe die Rede ist, nicht von der Beendigung eines grösseren Baues, so spricht sie mehr dafür, dass durch den Brand von 1199 nur die oberen Theile des Gebäudes zerstört waren, deren Herstellung verbunden mit der Ueberwölbung nach den Drangsalen des bis 1206 dauernden Krieges erst bis 1219 bewirkt werden konnte. Dass dieser Herstellungsbau kein sehr umfassender gewesen, findet auch darin eine Bestätigung, dass Caesarius von Heisterbach, der von Kölnischen Angelegenheiten sehr wohl unterrichtet ist, in seinen um 1220 geschriebenen Dialogen (Lib. VIII, c. 63) desselben nicht erwähnt, obgleich er eine diese Kirche betreffende Anekdote mittheilt, welche ihn wohl dazu veranlassen konnte, und die vielleicht sogar auf die Entstehung der Conchen Beziehung hat. Er erzählt nämlich, ein reicher Kölner Bürger habe, weil zwar die

schon 1172 durch den Erzbischof Philipp von Heinsberg eine Weihe erhalten. Indessen wurde auch noch im Anfange des folgenden Jahrhunderts der Bau fortgesetzt, wo dann die gegenwärtige reiche Ausstattung des Innern ausgeführt sein wird[1]) Die Choranlage geht hier unmittelbar von dem Vorbilde der Kirche von Schwarzrheindorf aus; wie diese bezeichnet sie den Mittelpunkt durch einen Thurm, der aber durch vier auf seinen Ecken heraustretende achteckige Treppenthürmchen und durch die Wiederholung der Zwerggallerie reicher und bedeutsamer belebt ist, wie diese hat sie, vermöge ihrer schlanken, sich innig an den Thurmbau anschmiegenden Conchen die Concentration als eine höchst gedrängte, mächtig nach oben treibende aufgefasst. Die Apostelkirche (Fig. 74) weicht von diesem Vorgange und zwar in höchst gelungener Weise ab. Der Meister verzichtete auf die allzu abstracte Durchführung des Pyramidalgedankens. Er gab den schmalen, rechteckigen Räumen, welche die Conchen mit der Vierung des Kreuzes verbinden, und mithin der ganzen Anlage im Verhältnisse zu den Conchen eine grössere Tiefe[2]), liess statt des Thurmes eine niedrigere achteckige Kuppel

---

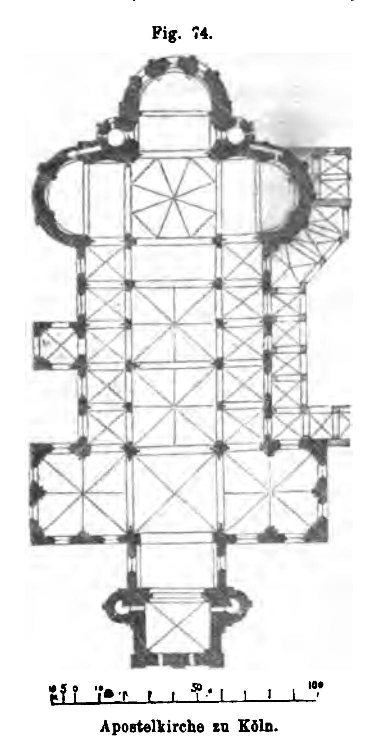
Sünde schwer, Werksteine aber noch schwerer seien, eine Schiffsladung von solchen gekauft, und da die Apostel seine Richter sein würden, neben der Apostelkirche hinlegen lassen. Als ihn nun die Stiftsherren gefragt hätten, was er damit bezwecke, habe er erwiedert, die Kirche würde doch irgend einmal einer Renovation bedürfen (aliqua dierum renovanda est ecclesia), da würden sie ihnen nützlich sein. Und nun fügt Caesarius hinzu, dass nicht lange darauf, als die Kirche vergrössert wurde, und zwar, wie er meine, auf Veranlassung dieser Steine, dieselben zum Fundament benutzt seien. Die Zeit, wo dieser ohne dringende Veranlassung begonnene Vergrösserungsbau stattgefunden, nennt er zwar nicht ausdrücklich; er bezeichnet aber jenen Bürger als den Vater eines damals schon verstorbenen Abtes von Villers, den er selbst noch gekannt hatte. Er weist also ungefähr auf die von mir angenommene Zeit, das letzte Viertel des zwölften Jahrhunderts, und auf einen um diese Zeit stattgefundenen Bau hin, bei dem man neuer Fundamente bedurfte, und erwähnt nicht, dass dieser nicht gar lange danach niedergebrannt und durch einen anderen ersetzt sei. Dieser Bau kann aber nach der Beschaffenheit des Gebäudes kaum ein anderer gewesen sein, als der der östlichen Theile, da das Langhaus seiner Anlage nach älter, das westliche Querschiff aber jünger ist. — Eine von Eckertz im D. Kunstblatt 1858, S. 263, mitgetheilte Notiz, wonach die Grundsteinlegung erst 1200 stattgefunden haben und ein Subdiaconus Vogelo der Baumeister gewesen sein soll, bezieht sich nicht auf diese sondern — wie aus dem Inhalt hervorgeht — auf die Cunibertskirche (nach Widerruf von Eckertz, Dioscuren 1859, S. 115 f. Der frühere Irrthum beruhte nur auf falscher Katalogisirung des Archivs).

[1]) Vgl. Ennen und Eckertz, Quellen z. Gesch. Kölns, II. S. 41. Bock, Rheinlands Baudenkm. Serie II. Heft 2. Zufolge der Urkunde des Abtes Simon (1206 — 1221) war ein gewisser Rudengerus Leiter oder doch Wohlthäter des Baues.

[2]) In der Martinskirche wie in Schwarzrheindorf ist die Tiefe jener Räume dem Radius (und mithin der Tiefe) der Nischen gleich, in der Apostelkirche dagegen bedeutend grösser, jener 15′, diese 19′ 7″.

aufsteigen, und gewann dadurch Raum, die achteckigen Thürme, welche dort dem Mittelthurme anlagen, frei emporstreben zu lassen. Den unteren Theil dieser Thürme, der dort viereckig heraustritt, bildete er dagegen rund, so dass der Grundriss dieser östlichen Anlage aus den drei durch zwei runde Thürme verbundenen Conchen, mithin aus grösseren und kleineren Kreistheilen besteht, die leicht ineinander übergleiten und die Umkreisung durch die mannigfachen Arcaden noch anschaulicher machen. Aus diesem unteren Theile wachsen zunächst (Fig. 75) die Giebel der Vierung, dann die achteckigen Thürmchen, endlich die mächtige Kuppel empor, diese wiederum von Arcaden und von dem Plattenfriese umgeben, so dass dasselbe Motiv der Umkreisung sich hier noch immer wiederholt. Die Höhenverhältnisse dieser aufstrebenden Theile sind ihrer Stelle gemäss verschieden. Die Eckthürmchen, gleichsam durch den Druck zweier mächtiger Conchen auf den beschränkten Raum der kreisförmigen Basis hervorgetrieben, streben hoch hinauf, während die Giebel, von denen jeder das Andrängen nur einer der drei Conchen, und die Kuppel, welche zwar die vereinte Einwirkung aller, aber auf den breiten Raum der Vierung darstellt, nur mässige Höhe erreichen. Der Gedanke des Umkreisens ist daher besser durchgeführt, das Centrum in der achteckigen Kuppel kräftiger, und doch die auftreibende Kraft durch die beiden schlankeren Thürme anschaulicher ausgedrückt, die dann ihrerseits wieder von dem starken Thurme über der Westseite überragt werden. Die Verhältnisse sind durchweg so glücklich gewählt, dass keine andere der später nach ähnlichem Plane gebauten Kirchen dieselbe Wirkung erreicht.

Fig. 74.



Apostelkirche zu Köln.

Noch vor dem Schlusse des Jahrhunderts waren weitere Neuerungen aufgekommen. Die Stelle, an der wir dies mit Bestimmtheit aufzeigen können, ist wiederum der Trierer Dom, der in der That eine fast vollständige Architekturgeschichte enthält, und zwar in seiner östlichen Chornische, welche polygonförmig, mit fünf Seiten des Zehnecks geschlossen, mit einem Rippengewölbe gedeckt, und mit Strebepfeilern besetzt ist. Die Ueberwölbung erfolgte erst unter dem Erzbischof Johann (1190 bis 1212), allein die Anlage

des Chors in Polygongestalt und mit Strebepfeilern stammt aus der Zeit des bereits erwähnten Erzbischofs Hillinus (1152 bis 1169), und setzt bereits das Rippengewölbe voraus. Uebrigens sind die Details dieses Bautheiles noch im Wesentlichen romanisch, die Bögen fast sämmtlich rund, die Säulenfüsse, die Deckplatten der Kapitäle, die meisten Gesimse nach dem Vorbilde



Fig. 75.



Apostelkirche zu Köln.

der attischen Basis gestaltet. Das Aeussere ist einfacher als an den erwähnten Kölnischen Kirchen, nur durch einen Rundbogenfries und durch Gesimse, die auf theils einfachen, theils sogar als menschliche Köpfe gebildeten Consolen ruhen, in mehrere Stockwerke getheilt, oben mit der Gallerie und dem Plattenfriese verziert; die Fenster sind von Würfelsäulen flankirt. Aber im Innern finden sich schon Gewölbträger auf Consolen und

die Rippen des spitzbogigen Gewölbes sind nicht mehr in der früher üblichen gedrückten halbelliptischen Form, sondern als volle Rundstäbe gestaltet und durch Ringe getheilt[1]).

Von nun an kommen verschiedene Elemente des gothischen Styles häufiger, aber vereinzelt und gleichsam zufällig, ohne Bewusstsein ihres Zusammenhanges vor. Der Spitzbogen ist noch immer sehr selten. Zwar öffnen sich die Stadtthore von Köln, die um 1188 vollendet wurden, schon mit einem mächtigen Bogen dieser Art, der hier, wo man auf den Durchgang hochbeladener Wagen oder prunkender Fahnen rechnete, besonders zweckmässig erscheinen musste[2]). Aber an den Gewölben des Domes zu Mainz, die nach dem Brande des Jahres 1191 erneuert wurden, ist er noch nicht durchweg, sondern nur neben überhöhten Rundbögen gebraucht[3]), und selbst die erst seit 1212 errichteten Klostergebäude der St. Mathiaskirche bei Trier haben ihn nur an den Gewölben des Kreuzganges, während die der Säle und alle Lichtöffnungen noch rundbogig sind[4]). Einige Male aber findet er sich, besonders in diesen westlichen Gegenden der Rheinlande, sehr früh an völlig rundbogigen und romanischen Kirchen angewendet. So haben in der Kirche zu Roth an der Our unfern der Luxemburgischen Grenze[5]), wo (wie in der früher beschriebenen Kirche zu Echternach) Säulen mit Pfeilern wechseln und diese letzten durch einen höheren Rundbogen verbunden sind, die darunter gelegenen Arcaden einen spitzen Bogen. Alle Details sind sehr roh aber streng romanisch, so dass man sieht, wie hier in einer Dorfkirche sehr Alterthümliches mit der neu aufkommenden Form sich mischte. Auch in der schönen Kirche zu Merzig an der Saar[6]), deren halbkreisförmige Concha reich im spätromanischen Style ornamentirt und mit einem Rippengewölbe gedeckt ist, hat das Langhaus, bei übrigens völlig romanischen Details, auf seinen Säulen spitze Arcaden, so dass hier die Verbindung der Säulen mit dem Spitzbogen, die nur in Sicilien gewöhnlich war, auch ein Mal auf deutschem Boden vorkommt.

Häufiger finden sich Strebepfeiler und zwar zum Theil offenbar versuchsweise und ohne volle Kenntniss ihrer Erfordernisse angewendet. So an der oben genannten St. Mathiaskirche bei Trier, welche noch im zwölften Jahrhundert als eine mächtige Pfeilerbasilika errichtet wurde. Die

---

1) Vgl. überall Schmidt, Trierische Baudenkmale, Lief. 2, Taf. 4, 5, 6.

2) Boisserée a. a. O. Taf. 37, S. 17 ff.

3) Wetter, der Dom zu Mainz, S. 30.

4) Schmidt a. a. O. Heft 3, S. 94.

5) Angeblich erst von 1256 (?).

6) Schmidt a. a. O. Heft 3, wo auch die anderen eben genannten Kirchen (mit Ausnahme der von Roth) abgebildet sind, über welche letzte nur Kugler in den kl. Schr. II, 187 u. 371 Nachricht giebt.

Kreuzgewölbe der Seitenschiffe ruhen nur auf den dichtgestellten Pfeilern und Wandpilastern, dagegen ist die Mauer des ziemlich hoch hinaufsteigenden, aber ursprünglich nur mit einer Balkendecke versehenen Mittelschiffes mit Strebepfeilern bewehrt, welche auf den Gurtbögen der Seitenschiffe aufstehen[1]. Eine noch eigenthümlichere Anordnung hat die Kirche des Cistercienser-Nonnenklosters zu St. Thomas an der Kyll, welche ungefähr 1190 begonnen und 1222 geweihet ist. Die ziemlich lange, aber nur 40 Fuss breite und 46 Fuss hohe Kirche besteht nämlich in ihrer westlichen Hälfte aus zwei gewölbten Stockwerken, von denen das obere als Nonnenchor diente und auf einer in der Axe des unteren Raumes aufgestellten Säulenreihe ruht. Die Südseite stiess an die Klostergebäude und hat eine einfache Mauer, die Nordseite dagegen wirkliche und zwar ziemlich starke Strebepfeiler, aber in der Art, dass ihr unterer, dem unteren Stockwerke entsprechender Theil äusserlich durch Mauern verbunden, also in das Innere des Gebäudes gezogen und mit einem fortlaufenden Dache gedeckt ist, aus welchem dann ihr oberer, verjüngter Theil an der zurücktretenden Mauer des Nonnenchores hervortritt und mit einem Wasserschlage abschliesst. Diese Anordnung der Strebepfeiler ist denn auch an dem östlichen, ungetheilt aufsteigenden Langhause fortgesetzt, wo zwischen den unteren Strebepfeilern kapellenartige Räume entstehen, während die obere, auf einer abgestuften halbkreisförmigen Arcade ruhende Wand unter dem Fenster noch durch aus der Gliederung der Wandpfeiler hervorgehende Doppelbögen, eine Art grossen Bogenfrieses, verstärkt ist. Der Chor, fünfseitig aus dem Zehnecke, hat wirkliche Strebepfeiler. Der Spitzbogen kommt hier fast nur an den Gewölben und an der oberen Aussenmauer zwischen den Strebepfeilern als eine Mauerverstärkung vor. Die Fenster sind meistens kreisförmig, die oberen schon durch einen Sechspass belebt. Das Ganze ist, obwohl in rohen Details, durchaus verständig und mit Kenntniss der constructiven Vortheile des Strebepfeilers ausgeführt[2]. Wir sehen also, dass in diesem westlichen Theile der Rheinlande der Spitzbogen und die Strebepfeiler schon mannigfach, aber ohne festes Princip und selbst bis 1222 noch ohne bewusste Hinneigung zum gothischen Style angewendet wurden.

Wir sprachen schon im vorigen Bande von der Stiftskirche zu Klosterrath (Rolduc), zwei Meilen von Aachen auf belgischem Gebiete, weil sie in ihrem ersten, schon 1108 geweihten Bau, ähnlich den obenerwähnten kölnischen Kirchen eine aus drei Conchen bestehende, kleeblattförmige Choranlage hatte, welche jetzt zwar im Oberbau zerstört, in der Krypta aber

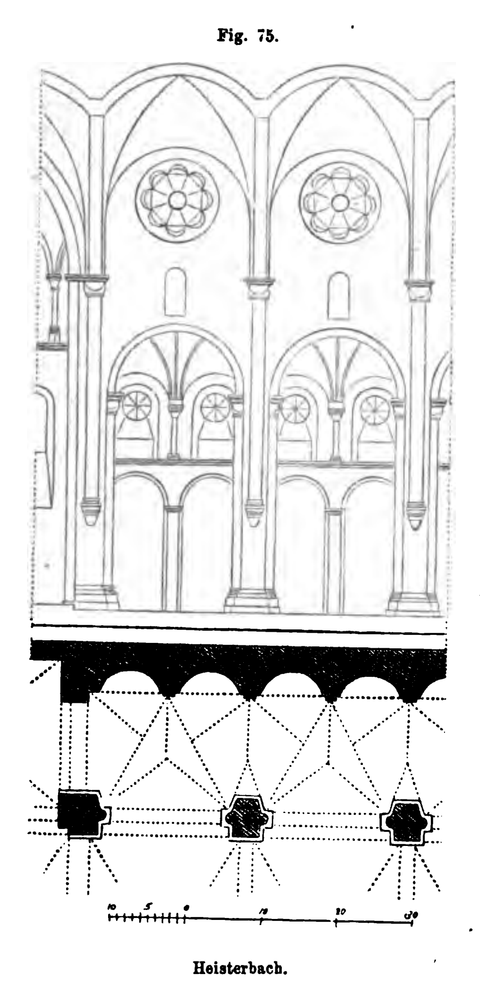
---

[1]) Schmidt a. a. O. Heft 2, S. 86.

[2]) Vgl. Schmidt a. a. O. Heft 3, S. 10, und Taf. 4, Fig. K, O, P, Q.

noch erhalten ist [1]). Vom Jahre 1138 an wurde dieser Choranlage eine ziemlich bedeutende, vollständig gewölbte Basilika angebaut, die im Jahre 1209 die Weihe erhielt und manche Eigenthümlichkeiten hat. Zunächst nämlich, dass das dreischiffige Langhaus sich nicht, wie in jenen kölnischen Kirchen unmittelbar an die kleeblattförmige Choranlage anschliesst, sondern davon durch ein mächtiges Querschiff getrennt ist, dann aber, dass das System rundbogiger, quadrater Ueberwölbung nicht regelmässig, sondern mit einem rhythmischen Wechsel ausgeführt ist. Zum Theil nämlich sind die grossen mittleren Gewölbe von zwei auf einer Säule ruhenden Arcaden und zwei dem entsprechenden Seitengewölben begleitet, zum Theil aber ist die Seitenwand weiter hinauf geöffnet und das betreffende Joch des Seitenschiffes durch ein höher liegendes Kreuzgewölbe gedeckt, so dass es fast wie ein zweites Querschiff erscheint. Da die Formen übrigens ganz übereinstimmen, hat man keine Veranlassung, hier eine spätere Aenderung anzunehmen, sondern mag auch darin das Bestreben nach neuen Bauformen erkennen [2]).

Fig. 75.



Heisterbach.

An einer anderen Stelle des Rheinlandes finden wir gleichzeitig einen sehr merkwürdigen Versuch, ähnliche constructive Resultate, wie sie der gothische Styl gab, aber durch andere Mittel, zu erlangen. Ich spreche von

[1]) Vgl. Band IV, S. 391 und 418. Abbildungen und Nachrichten giebt Dr. Fr. Bock im Organ für christliche Kunst 1859, Nr. 15, 16.

[2]) Der Chronist (Annales Rodenses bei Pertz, Scr. XVI, p. 688) schreibt der Krypta einen lombardischen Ursprung zu (Construxerunt criptam-jacientes funda-

der Cistercienserkirche zu Heisterbach im Siebengebirge, von der jetzt zwar nur noch die Concha aufrecht steht, wohl aber in Boisserée's Werk über die Kirchen des Niederrheins vollständige Zeichnungen erhalten sind. Das Kloster stand früher auf der Höhe des Berges, im Jahre 1191 beschlossen aber die Mönche, es ins Thal zu verlegen, begannen sofort mit den Klostergebäuden und gründeten nach Vollendung derselben im Jahr 1202 die Kirche, welche im Jahre 1227 die Weihung mehrerer Altäre, und im Jahre 1233 ihre Vollendung erhielt. Der Plan ist sehr sinnreich und beruht auf einem durchgeführten Strebesysteme, jedoch wiederum, wie in der oben angeführten Kirche St. Thomas, nur in consequenterer und besser durchdachter Weise, mit in das Innere gelegten Streben. Die Kirche war kreuzförmig, mit dreischiffigem Langhause, in dessen Mitte sich aber, einigermaassen ähnlich wie in Klosterrath, noch ein zweites, zwar nicht vortretendes, aber doch durch seine Höhe und die grössere Breite der Arcade bezeichnetes Querschiff befand[1]). Die Wände der Seitenschiffe, wie gesagt ohne Strebepfeiler, bildeten im Aeusseren zwei Stockwerke. Das untere, äusserlich mit einer kleinen Bedachung versehen bestand aus einer fortlaufenden Reihe nach innen geöffneter Nischen, je zwei in jeder Travee und jede (wenigstens auf der Nordseite, da auf der Südseite der daran anstossende Kreuzgang es verhinderte) durch ein rundbogig geschlossenes Fenster beleuchtet. Auf dem Gewölbe dieser sehr kräftig gebildeten Nischen stand dann die leichtgehaltene und durch kreisförmige Fenster beleuchtete Wand des oberen Stockwerks, in welchem kleine, auf die Zwischenwände der Nischen gestellte Säulen das sehr künstlich gebildete, gegen das Mittelschiff strebende Gewölbe der Seitenschiffe trugen. Ueberdies waren unter dem Dache der letzten noch kleine Strebemauern angebracht, welche sich an die obere Wand über den Scheidbögen anlegten und dieselbe also ebenfalls stützten. Während so die Seitenschiffe vermittelst jener beiden Stockwerke eine verhältnissmässig grössere Höhe erhielten, die Scheidbögen also höher wie gewöhnlich lagen und die Pfeiler schlanker gebildet wurden, war das Oberschiff nicht bedeutend hoch, auch nur durch kreisförmige, rosettenartig

---

mentum monasterii scemate longobardino). Dies mit Otte (Kunstarch. 4. Aufl. S. 311) auf die quadrate Ueberwölbung zu beziehen, ist nicht wohl möglich, weil der Chronist ausdrücklich von der Krypta spricht. Auf die kleeblattförmige Anlage kann man es auch nicht beziehen, da eine solche in Italien niemals vorkommt. Wahrscheinlich ist dabei bloss an die Anlage einer hohen, weiträumigen Krypta gedacht, welche damals zwar auch wohl schon in Deutschland vorgekommen aber doch in Italien besonders beliebt war (Bd. VI. S. 433) und von dorther den Mönchen von Klosterrath empfohlen sein mochte.

[1]) Auch die kreisförmigen Fenster jener den Querschiffen ähnlichen Joche in Klosterrath erinnern an Heisterbach.

ausgebildete Fenster beleuchtet. Die Pfeiler trugen vermöge einer theils vom Boden aufsteigenden, theils auf einer Console ruhenden Halbsäule, die Gewölbe. Ueber jedem Scheidbogen lag (einigermaassen ähnlich wie in St. Germer in der Picardie) je eine fensterartige Oeffnung, welche Licht unter das Dach der Seitenschiffe brachte. Es war daher hier, nur in anderer Form wie im gothischen Systeme, die Last der Gewölbe durchaus auf die Seitenmauern und ihre stärksten Theile zurückgeführt; ja dies war hier vielleicht in noch soliderer Weise geschehen, weil die Strebepfeiler durch die überwölbten Nischen verbunden und die Strebebögen durch eben diese Ueberwölbung und durch die Gewölbe der Seitenschiffe ersetzt waren. Auch an der halbkreisförmigen Chornische ist dieses Strebesystem durchgeführt; sie erhält dadurch einen Umgang, allein wiederum in einer Weise, die von der der gothischen Kirchen völlig abweicht. Die innere Concha, an Höhe dem Mittelschiffe gleich, ruht nämlich auf zwei Stockwerken von überaus schlanken und zierlichen Säulen und wird von den Gewölben des Umgangs, und wiederum von den sich ringsumherziehenden Nischen gestützt. Doch sind hier auch im Aeusseren über dem Dache des Umgangs wirkliche Strebemauern angelegt. Wir finden also in diesem Gebäude vielfache Verwandtschaft mit dem gothischen Style, oblonge Gewölbfelder, den Chor mit einem Umgange, schlanke Pfeiler mit hohen Gewölbdiensten, ein durchgeführtes Strebesystem und das Bemühen nach hellerer Beleuchtung. Allein diese Resultate werden in ganz anderer Weise wie in Frankreich, hauptsächlich durch die im rheinischen Style beliebten Nischen, hervorgebracht. Alle Details gehören noch dem alten Style an. Die Kapitäle sind würfelförmig, die Profile der Bögen und Gurten eckig, die Säulenfüsse attisch, die Fenster ungetheilt und (mit Ausnahme der durch einen Sechspass belebten kreisförmigen Oberlichter) ohne eine Spur des Maasswerks, die Diagonalen der Wölbung blosse Gräten. Die Gewölbe waren spitz, alle anderen Bögen halbkreisförmig, nur an der Façade, ohne Zweifel dem spätesten Theile, waren zwei Fenster und das Portal, sowie der Bogenfries im Spitzbogen gebildet. Das ganze Gebäude macht daher auch einen anderen Eindruck als die gothischen; es hat das Schwere und Ueberkräftige des romanischen Styls abgestreift, aber es hat auch nicht die elastische ritterliche Kraft des gothischen Baues, sondern einen viel schlichteren, strengeren, aber doch zugleich weniger kräftigen Ausdruck.

Eine Wiederholung der constructiven Gedanken dieser Kirche findet sich nirgends, und noch weniger nahm sich der einheimische Styl die Einfachheit des Cistercienserordens zum Vorbilde, vielmehr steigerte er sich gerade jetzt im Decorativen fast bis zum Ueberladenen.

Dies zeigt schon die wenig später, im Jahre 1209, unter dem in glaub-

hafter Inschrift namhaft gemachten Baumeister Wolbero[1]) begonnene Stiftskirche St. Quirin zu Neuss[2]). Es ist ein mit Aufwand ausgeführtes und trotz mancher Künsteleien im Einzelnen doch höchst bedeutendes Werk, auf der Westseite mit einem mächtigen Vorbau von der Breite der drei Schiffe, aus dessen Mitte ein schwerer viereckiger Thurm aufsteigt, im Osten nach dem Vorbilde der Kölner Kirchen St. Martin und St. Apostel mit drei gleichgestalteten Conchen schliessend und mit einem zweiten, achteckigen Thurme auf der Vierung des Kreuzes. Die Chornischen, welche in ihrer Anordnung an die der Martinskirche erinnern, sind im Aeusseren und Inneren mit überschlanken Säulchen, von derselben künstlichen Gestalt wie dort, versehen. Im Langhause sind sowohl in der Gallerie als im Oberschiffe fächerförmige Fenster (Fig. 70 S. 243), die wir hier also zum ersten Male mit sicherem Datum treffen. Der Vorbau ist von allen Seiten mit Friesen und Arcaden bedeckt, welche im mittleren Theile der Vorderseite treppenförmig aufsteigen.

Hier wie an den Osttheilen kommt der Spitzbogen abwechselnd mit überhöhten und ausgezackten Rundbögen vor. Dagegen ist in den Arcaden und Emporen der Spitzbogen bereits die herrschende Form, obwohl auch in diesen der Rundbogen noch zweimal auf jeder Seite erscheint. Das Princip für diesen Wechsel sowie für die Ungleichartigkeit fast aller Arcaden ist schwer zu erkennen; vielleicht dass ein Bestreben, die perspectivische Wirkung zu unterstützen, der Grund war. In der Wölbung tritt der Rundbogen allein auf, aber die bedeutenden Höhenverhältnisse des Innern zeigen bereits den Einfluss der Gothik, welcher sicherlich auch auf die überraschende Schlankheit und Beweglichkeit der Gliederung, besonders im Chor und am äusseren Westbau, gewirkt hat. Nur dass die Einzelglieder hier noch nicht die feste Mauermasse verdrängen, sondern sich innerhalb des Rahmens, den diese bildet, auflösen.

Ein so häufiges Auftreten des Spitzbogens war aber, wie wir annehmen dürfen, noch neu, da das Kreuzschiff der Klosterkirche zu Sayn, nach 1202 erbaut, und die Castorkirche zu Coblenz, nach einem bedeutenden Herstellungsbau 1208 geweiht[3]), noch keine Spur desselben zeigen, diese viel-

---

[1]) Vielleicht identisch mit dem Baumeister Albero (s. o.), welcher die Apostelkirche vollendete. Otte, Geschichte der deutschen Baukunst S. 375.

[2]) Die Publicationen bei Boisserée a. a. O. und E. Förster, Denkmale, V, sind nicht in allen Punkten correct.

[3]) v. Lassaulx a. a. O. S. 472 und 460. Der baukundige Verfasser vermuthet, dass die decorative Aussenseite der Chornische der älteren Mauer nur als ein Mantel umgelegt sei. Vgl. Moller I, Tafel 7 und 8. Dr. Richter, St. Castor zu Coblenz. C. 1868 und Dr. Fr. Bock, Rheinlands Baudenkm. Heft I.

mehr an ihrer Chornische nur die rundbogige Decoration mit kräftig gegliederten Fenstern, Arcaden und der Zwerggallerie hat.

Diese sicher datirten Gebäude mögen uns als Anhalt dienen, um danach die grosse Zahl verwandter rheinischer Bauten, deren Entstehungszeit wir nicht nachweisen können, zu ordnen. Man hat angenommen, dass die Mehrzahl derselben nach den Kriegen zwischen Philipp von Schwaben und Otto IV., welche von 1198 bis 1206 das Rheinland verwüsteten, und bei welchen häufige Feuersbrünste stattfanden [1]), erbaut sei. Indessen ist dies natürlich nur eine Vermuthung, der man nicht zu grosse Ausdehnung geben darf, da die starken Mauern der Kirchen von Feindeshand nicht leicht gefährdet werden und selbst einer Feuersbrunst widerstehen, da auch die Erschöpfung des Landes durch jene Kriege schwerlich die Herstellung in so reicher Weise zugelassen haben dürfte. Auch sind die Verschiedenheiten dieser Werke zu gross, als dass man sie alle in einen so kurzen Zeitraum setzen dürfte, und manche derselben werden daher dieser kriegerischen Zeit schon vorhergegangen sein.

Der Spätzeit des zwölften oder den ersten Jahren des dreizehnten Jahrhunderts mögen unter Anderen der Ausbau des Langhauses von S. Pantaleon in Köln, die dortige kleine Kirche S. Maria in Lyskirchen, eine schlichte Pfeilerbasilika mit Emporen und spitzbogigem Gewölbe, jedoch mit einem schönen Rundbogenportale, die obere Chorhaube von S. Maria im Capitol, deren Ausstattung der Apostelkirche verwandt ist, und endlich die mächtige Kirche der Abtei Brauweiler bei Köln angehören. Mit Ausnahme der älteren Krypta stammt diese aus einem im Jahre 1193 begonnenen Bau, der jedoch im Jahre 1226 durch Brand beschädigt und hergestellt wurde. Sie ist ein schon ursprünglich auf Gewölbe angelegtes Werk des Uebergangsstyls, an dem sich die Derbheit, ja selbst Rohheit der Ornamente, welche man in rheinischen Bauten dieser Zeit oft findet, in eigenthümlicher Weise mit einem Streben nach Reichthum und Effect paart. Die Chornische ist mit langgezogenen Säulchen, ähnlich wie die der Martinskirche in Köln, geschmückt und wird später als diese entstanden sein. Dagegen ist die Sculptur der Kapitäle, an denen zum Theil kleine Figuren karyatidenartig die Deckplatten tragen, und die Anordnung eines Triforiums mit verschiedenartigen Bögen auf bald niedrigeren, bald höheren Säulenstämmen sehr ungewöhnlich, und deutet auf eine Zeit, wo dieser rheinische Uebergangsstyl noch nicht die Reife hatte, die er im zweiten Decennium des dreizehnten Jahrhunderts erlangte [2]).

[1]) Caesar von Heisterbach II, 30. Provinciae incendiis vastantur et ecclesiae depraedantur, sanguis multus funditur. V. 37. Terra rapinis et incendiis vastatur. Andernachum, Remage, Bonna aliaeque villae plurimae exustae sunt.

[2]) Kugler, Baukunst II, S. 336, will den ganzen Bau in die Zeit nach jenem

Ein sehr ausgezeichnetes, aber einigermaassen räthselhaftes Gebäude dieser Zeit ist die Taufkapelle der Stiftskirche St. Georg zu Köln. Sie liegt innerhalb eines gewaltigen Thurmes von vortrefflich behauenen Quadern, der auf der Westseite der Kirche aufsteigt, und besteht aus einem quadraten, mit einem Kuppelgewölbe gedeckten Raume, dessen Wände unten durch reich gegliederte und mit Säulen umstellte Nischen (auf jeder Seite eine grössere zwischen zwei kleineren), oben durch einen neben den breiten rundbogigen Fenstern umherlaufenden Umgang belebt sind. Alles ist darin von vollendeter Ausführung und edelster Haltung. Das burgartige Ansehen der glatten, undurchdringlichen Mauern dieses Gebäudes hat die Sage veranlasst, dass Erzbischof Anno es in feindlicher Absicht errichten lassen, dadurch aber den Argwohn der Bürger hervorgerufen und seine Vertreibung aus der Stadt veranlasst habe. Allein es unterliegt keinem Zweifel, dass diese edle und mächtige Construction nicht der schlichten und selbst rohen Säulenbasilika aus Anno's Zeit, der sie angebaut ist, gleichzeitig sein kann. Andererseits aber sind die Formen noch rein romanisch, ohne jede Beimischung von entschiedenen Zeichen des Uebergangs, so dass wir sie wohl nicht später als in die letzten Jahre des zwölften Jahrhunderts setzen dürfen [1].

Nicht wie dieser stolze und prachtvolle Bau von Drachenfelser Trachit, sondern von schlichtem Tufstein, auch nicht mit so ausgezeichneter Technik ausgeführt, aber durch sinnreiche und zierliche Anlage interessant, ist die, jetzt auf den Friedhof zu Bonn versetzte Kapelle der ehemaligen Deutschherren-Commende zu Ramersdorf. Sie hat drei Schiffe von gleicher Höhe, was an Kirchen dieser Gegend sonst noch nicht vorkommt, aber bei einer so kleinen Kapelle ebensowenig wie bei Krypten auffallen kann. Ihre spitzbogigen Rippengewölbe werden von vier schlanken Ringsäulen (s. oben Fig. 73 S. 244) und von Gewölbdiensten getragen, welche auf gleicher Höhe mit jenen Ringen von Consolen an Wandpilastern aufsteigen. Die Chornische hat eine ungewöhnliche Grösse, indem ihr Umfang etwa drei Viertel eines Kreises enthält, also gewissermaassen einen hufeisenartigen Bogen be-

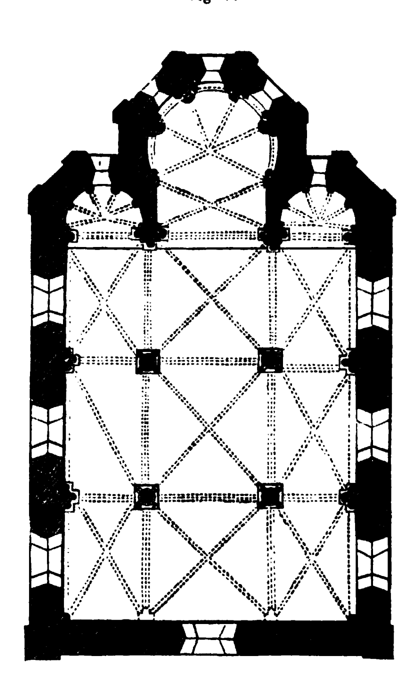
---

Brande von 1226 setzen. Die Willkür und Rohheit der Formen und der Mangel des Spitzbogens im Hauptkörper des Gebäudes machen (abgesehen von den im 16. Jahrhundert erneuerten Gewölben) eine so späte Entstehung unwahrscheinlich. — Giersberg, die Kirche zu Brauweiler, Organ für christl. Kunst, 1851, 1852.

[1]) F. v. Quast (in dem angeführten Aufsatze Heft X, S. 214) entwickelt scharfsinnig die Vermuthung, dass jene Sage nur die Namen verwechselt, und einen Hergang aus der Zeit des Erzbischofs Engelbert II. auf den Erbauer der Georgskirche übertragen habe. Allein dann würde gewiss nicht das künstliche Kuppelgewölbe, sondern das im dreizehnten Jahrhundert geläufige Rippengewölbe angewendet sein. Boisserée a. a. O. Taf. 21 — 24.

schreibt und sich über die Breite des Mittelschiffes hinaus erweitert. Die Fenster des Langhauses sind dicht unter den Schildbögen als vierblätterige Rosen angebracht, offenbar um bei der geringen Höhe des Gebäudes das Licht mehr von oben zu erhalten. Die durch die Schaftringe der Säulen und die Consolen an den Wänden angedeutete Linie wiederholt sich im Chore als Gesims der Fensterbrüstung. Die Rippen sind noch rund profilirt, der Spitzbogen findet nirgends eine Stelle, es lässt sich mithin keine Spur der Einwirkung des gothischen Styls aufzeigen, aber das ganze kleine Gebäude macht schon den Eindruck des Heiteren und Schlanken, der diesen Styl sonst von romanischen Bauten unterscheidet. Wir werden nicht irren, wenn wir es in die ersten Jahre des dreizehnten Jahrhunderts setzen [1]).


Fig. 77.


Kirche zu Ramersdorf.

Die Mehrzahl der rheinischen Uebergangsbauten scheint etwas jünger, im zweiten oder doch gegen das Ende des ersten Viertels des dreizehnten Jahrhunderts entstanden. Unter ihnen will ich zuerst wieder eine Kapelle nennen, die nicht bloss wie die zu Ramersdorf durch ihre Zierlichkeit, sondern auch durch sichtbares Streben nach Eleganz bei mässigen Mitteln überrascht. Es ist die St. Mathiaskapelle zu Kobern an der Mosel, nach Lassaulx's Vermuthung in Folge des Erwerbes einer bedeutenden Reliquie durch die Burgherren bald nach 1218 erbaut [2]). Sie hat im Grundrisse eine sechseckige Gestalt; in der Mitte steigt eine hohe Kuppel von geringem Durchmesser auf, welche oben durch ein auf Kragsteinen und Ecksäulchen

[1]) Vgl. Näheres in meinem Aufsatze in Kinkel's Taschenbuche: Vom Rhein, und im Domblatt 1847. Der verstorbene v. Lassaulx hat das Architektonische mit allen Details in sehr zweckmässiger Weise auf einem radirten Blatte dargestellt, das jedoch nicht in den Handel gekommen ist. — Publicirt bei Gailhabaud, l'architecture etc. Bd. I.

[2]) v. Lassaulx, die Mathiaskapelle zu Kobern. Koblenz 1837. Vgl. auch Kugler a. a. O. S. 344. — A. Reichensperger in Bock, Rheinlands Baudenkm. Bd. I.

ruhendes Gewölbe gedeckt, unten aber durch sechs, von spitzen Bögen verbundenen Bündeln von je fünf freistehenden Säulen gestützt ist. Diesen mittleren Raum umgiebt dann ein ebenfalls sechseckiger Umgang, dessen Rippengewölbe sich im Viertelkreisbogen an die Wand des Oberschiffes anlegt. An der einen Seite des Sechseckes öffnet sich eine einen vollen Dreiviertelkreis bildende Apsis, die wahrscheinlich ein etwas späterer Anbau ist. Die vielen Ringe der Säulen, die elegante, Phantastisches schon mit Naturalistischem mischende Sculptur der Kapitäle, die auf Säulen ruhenden Kleeblattbögen, welche im Innern eine Arcatur an den Wänden des Umgangs bilden und die aus drei entsprechenden Kreistheilen zusammengesetzten Fächerfenster einrahmen, die kräftigen Schildbögen, auf welchen über dieser Arcatur die einzelnen Gewölbkappen des Umgangs ruhen, — alles dies giebt dem Innern einen überaus heiteren, reichgeschmückten Charakter, aber auch schon fast den Eindruck des Unruhigen und Ueberladenen.

In der Grundrissanlage, zum Theil auch in den Formen, ist diese Kapelle einem merkwürdigen kleinen Gebäude verwandt, das zwar im Luxemburgischen, aber schon auf deutschem Sprachgebiet und dicht an der preussischen Grenze gelegen ist: der Schlosskapelle zu Vianden, wahrscheinlich um 1220, oder nicht viel später, erbaut[1]). Sie bildet ein Zehneck von etwa 30 Fuss Durchmesser und 23 Fuss Höhe, dessen Gewölbe in der Mitte durch sechs Pfeiler gestützt werden[2]), mit einem fünfseitig geschlossenen Chorraum. Jede Seite der inneren Wand enthält unten zwei vertiefte Arcaden und oben zwei eben solche Fenster, beide mit freistehenden Säulen besetzt; zwischen den angrenzenden Säulen steigen dann als Gewölbträger in allen Ecken sehr schlanke, in halber Höhe durch Ringe getheilte Halbsäulen auf. Die mittleren Pfeiler sind viereckig, aber theils mit fünf, theils mit vier freistehenden, jenen Gewölbstützen ganz entsprechenden Säulen umstellt. Die Fenster sind spitzbogig, die Arcaden rund, auch die Bögen, welche die sechs mittleren Säulen verbinden, nur überhöhte Rundbögen. Die etwas flach gebildete attische Basis hat das Eckblatt. Die Verzierung ist

---

[1]) Publicirt von Danner, Förster'sche Allgemeine Bauzeitung, Doppeljahrgang 1868, 1869, Taf. 41, 42, Text S. 208—214. — Vgl. Reichensperger in den Jahrb. des Vereins der Rhein. Alterthumsfreunde, Heft XIII, XIV mit Grundrissen. — Nach 1849 restaurirt.

[2]) Diese Mittelpfeiler stehen auf einer Brustmauer, innerhalb welcher der Fussboden geöffnet ist. Da aber die darunter gelegenen Räume, durch die gewaltigen, hauptsächlich als Substructionen der Kapelle dienenden Mauermassen gebildet, zu Vorrathskammern oder Gefängnissen, nicht aber etwa für die Theilnahme des Schlossgesindes am Gottesdienste eingerichtet waren, so diente diese Oeffnung nur zur Beleuchtung jener unteren Räume, und die Kapelle gehört daher nicht in die Reihe der s. g. Doppelkapellen.

sehr sparsam angebracht, nur die Kapitäle an den unteren Säulen des Chorraums und am Portal haben Blattwerk, alle übrigen sind schlicht, die der Fenster würfelförmig, die anderen schlanke aber nackte Kelche. Da indessen die kräftig gebildeten Säulenringe und die ungewöhnlich hohen Deckplatten der Kapitäle überaus reich gegliedert und mehr als hundert Säulen und Halbsäulen in dem nicht sehr grossen Raume angebracht sind, macht das Ganze ungeachtet dieser Einfachheit einen überaus reichen, aber auch kräftigen und würdigen Eindruck. Im Wesentlichen gehört dieses Denkmal dem rheinischen Uebergangsstyl an, es zeigt die Ringsäulen, die hochgeschwungenen Kelche der Kapitäle, die vielfach gegliederten Deckplatten. Aber insofern die Eigenthümlichkeit des rheinischen Styls sich vorzugsweise in gewissen decorativen Formen, in Kleeblattbögen und gehäuften Friesen, in einer vorherrschenden Zierlichkeit und Feinheit ausprägt, nähert sich die Kapelle zu Vianden eher den derberen Formen und der constructiven Tendenz der französischen Bauten, wie sie bald darauf, freilich schon entschieden gothisch, in der Liebfrauenkirche zu Trier erscheint.

Zu den schönsten Kirchen des Rheinlandes gehört die Pfarrkirche zu Andernach[1]), ein nicht unbedeutender Bau, zwar ohne Kreuzschiff, aber mit vier kräftigen Thürmen, zwei an der Façade, zwei an der halbkreisförmigen Concha, im Inneren mit einer Empore über den Seitenschiffen. Aus einer früheren Bauzeit, und zwar aus der ersten Hälfte des elften Jahrhunderts, mag vielleicht der südliche Thurm der Ostseite stammen, alles Uebrige ist jünger[2]). Die Chornische mit Arcaden von Pilastern und Säulen, mit der Gallerie, dem Plattenfriese, und sehr reich ornamentirten Gesimsen ausgestattet, gleicht einigermaassen denen des Münsters zu Bonn und der Kölner Kirchen von St. Martin und Aposteln, doch deutet schon die schlanke Haltung der Fenster und der sie umgebenden Arcaden auf eine etwas spätere Zeit. Noch deutlicher zeigt sich diese im Langhause, obgleich der Spitzbogen nur im Gewölbe vorkommt, in den kräftigen Vorlagen der Hauptpfeiler, den gekuppelten Säulen der Empore und ihren mit phantastischem Laubwerk reichgeschmückten Kapitälen, endlich besonders in dem Rippengewölbe, dessen Diagonalgurten schon das birnförmige Profil, das entscheidende Zeichen gothischer Tendenz, haben. Können wir daher jene Chornische auch vielleicht ganz an den Schluss des zwölften Jahrhunderts verweisen, so gehört doch das Schiff entschieden schon dem dreizehnten

---

[1]) F. Bock, Rheinlands Baudenkmale; derselbe, das monumentale Rheinland. Auch bei Boisserée Tf. 44 — 48. Vgl. auch Kugler, kl. Schr. II, 212 und Lassaulx a. a. O. S. 474.

[2]) Wahrscheinlich war Bischof Johann I. von Trier († 1212) der Erbauer. Vgl. Organ für christl. Kunst, 1868 S. 13 ff.

Jahrhundert, die Ueberwölbung selbst erst der Zeit gegen die Mitte desselben an; ebenso der Westbau, gegliedert von drei Reihen Blenden, über denen erst die selbständige Entwicklung der Thürme beginnt. Die oberen Stockwerke derselben weisen den Kleeblattbogen nebst entsprechender Umrahmung aus gebrochenen Stäben, und den Spitzbogen auf. Sehr schön ist das südliche Portal, rundbogig, mit zwei durch die vorspringende Ecke getrennten Säulen auf jeder Seite, mit reich verzierten Kapitälen und Archivolten, und dem von Engeln getragenen Lamme in der Glorie [1]).

Ungefähr gleichzeitig ist der Chor und die Ueberwölbung der Kirche zu Boppard. Das Langhaus mit schweren niedrigen Pfeilern und breiten Rundbögen scheint ursprünglich nicht auf Gewölbe angelegt und in einer früheren Zeit des zwölften Jahrhunderts entstanden zu sein. Auch das Portal der Westseite, mit kräftiger Profilirung und sehr schönem Blattwerk, ist von zu strenger Form, um es schon dem dreizehnten Jahrhundert zuzuschreiben [2]). Dagegen hat die mit drei Seiten des Achtecks geschlossene Apsis, ausser den sehr schlanken rundbogigen Fenstern, schon durchweg den Spitzbogen, selbst an der Zwerggallerie des Aeusseren, dabei sehr langgedehnte Ringsäulen und zierliche Gurtprofile. Diesem Anbau wird die Ueberwölbung des Mittelschiffes und die äussere Decoration der Fenster desselben gefolgt sein. Jene ist sehr ungewöhnlich. Das Schiff ist nämlich durch starke Quergurten getheilt, hat aber zwischen denselben statt wirklicher Kreuzgewölbe ein mit Rippen besetztes spitzbogiges Tonnengewölbe das im eigentlichen Mittelschiffe auf dem oberen Gesimse der Empore, in der Vorlage des Chores aber auf kleeblattförmigen Schildbögen ruht. Noch wunderlicher ist die äussere Ausstattung der Oberlichter, bei denen rundbogige Arcaden mit rechtwinkelig gebrochenen Stäben, wenn ich so sagen darf mit geradlinigen Kleeblattbögen, wechseln, derselben Form, welche an dem Westthurme von Andernach vorkommt. Im Ganzen gehen hier die rheinischen Formen mehr als gewöhnlich in das Barocke über.

Auch die Kirchen zu Bacharach, zu Sinzig und in dem benachbar-

---

[1]) Abgebildet bei E. aus'm Weerth, Denkm. des Mittelalters in den Rheinl. Bd. III, Taf. LII. Fig. 12.

[2]) Abbildungen bei Gladbach (Moller III) Taf. 19 — 21. Kugler, kl. Schr. II. S. 213, giebt Zeichnungen charakteristischer Details. — Dr. Karl Rossel, die Pfarrkirche St. Severus in Boppard, Wiesbaden 1861, publicirt ein Siegel der Stadt B., welches in verhältnissmässig guter Ausführung die Kirche, und zwar vollständig wie sie noch jetzt ist, mit den Thürmen und dem Chor darstellt. Da dies an Urkunden von 1236 vorkommt, war die Kirche um diese Zeit vollendet. Damit stimmt überein, dass die im Hochaltar bewahrten Reliquien das Siegel des Erzbischofs Theodorich von Trier (1212 bis 1242) trugen; die Niederlegung der Reliquien geschah bei der Weihe.

ten Heimersheim, zu Linz und zu Erpel[1]), sämmtlich mit Emporen über den Seitenschiffen, mit Ringsäulen, Kleeblatt- und Spitzbögen, mit Arcadenreihen am Aeusseren, tragen denselben Charakter eines decorativen, nicht gerade mit besonderer Feinheit behandelten, aber malerischen Styls, der sich dann an dem (muthmaasslich 1225 begonnenen) Chore der St. Martinskirche zu Münstermaifeld[2]) in besserer Ausführung zeigt. Zu bemerken ist, dass alle diese Kirchen einen fünfseitigen Schluss aus dem Zehnecke, also eine künstlichere, aber auch dem Halbkreise sich mehr nähernde Polygonform haben, welche an der zuletztgenannten Kirche durch Verstärkung der Ecklisenen eine den Strebepfeilern ähnliche Sicherung erhält.

Hieher gehört endlich auch das Querschiff des Münsters zu Bonn, wahrscheinlich der Anfang eines neben dem älteren Ostchore[3]) begonnenen Neubaues der ganzen übrigen Kirche, welcher zufolge einer Bemerkung des damals schreibenden Caesarius von Heisterbach im Jahre 1221 noch nicht vollendet war. Die Kreuzconchen haben auch hier wieder die fünfseitige Gestalt. Starke Ecklisenen und mehrere Gesimse theilen das Ganze in Wandfelder, die sämmtlich mit einem langgezogenen Bogenfriese gedeckt sind, und unten kreisrunde, rosettenartige, oben sehr schlanke rundbogige Fenster, unter dem Dache endlich die Zwerggallerie haben. Der Plattenfries, die plastische Verzierung der Gesimse, die Säulen und Halbsäulen, welche man bisher an solchen Conchen anzubringen pflegte, sind hier fortgelassen; man erkennt eine Tendenz auf gleichmässigere, mehr geregelte Ornamentation, die aber nun, da man doch reiche und gehäufte Verzierungen brauchte, nach Kugler's richtigem Ausdrucke, in eine Tautologie verfällt, indem ausser der Arcadengallerie drei Rundbogenfriese vorkommen, so dass das Motiv kleiner decorativer Bögen sich vier Mal wiederholt. Der Thurm auf der Vierung, achteckig und mit acht Giebeln versehen, hat schon durchweg spitzbogige Fenster. Noch deutlicher zeigt sich die Tendenz zum gothischen Style am Langhause, das wahrscheinlich nach der Vollendung des Kreuzschiffes und bis gegen die Mitte des Jahrhunderts ausgebaut wurde. Die Fenster der Seitenschiffe sind fächerförmig, aber siebentheilig, die Oberlichter im Aeusseren durch eine überaus leichte spitzbogige Gallerie verziert. Hier finden sich auch kleine Strebebögen, welche in Ermangelung von Strebepfeilern auf den starken Wandpfeilern der Seitenschiffe ruhen. Im Innern sind die Gewölbe spitzbogig, die Arcaden noch halbkreisförmig, aber

[1]) Kugler a. a. O. S. 204. Die Petrikirche zu Bacharach in den oben angeführten Werken von Bock, die Kirche zu Sinzig bei Boisserée, Tf. 53 — 55, die zu Heimersheim im Organ für christl. Kunst 1864, S. 1 ff.

[2]) Kugler a. a. O. S. 217. Näheres unten Kap. 7.

[3]) Vgl. oben S. 246 citirten Werke.

weit und kühn geschwungen, die Pfeiler kräftig gebildet, mit hochhinaufgehenden Diensten im Mittelschiffe, mit Bündelsäulen auf ihren anderen Seiten. Ueber ihnen zieht sich ein Triforium mit Rundbögen gleicher Höhe. Die Oberlichter bestehen unter jedem Gewölbe aus drei halbkreisförmig gedeckten Fenstern, von denen das mittlere höher und vor denen ein mit Säulen geschmückter Umgang angebracht ist. Das Ganze ist reich verziert, hell beleuchtet, kräftig und würdig und theilt die Vorzüge des gothischen Styls, ohne ihm bestimmt anzugehören [1]). Das Hauptportal, in das nördliche Seitenschiff führend, ist dagegen schon völlig frühgothisch, mit tiefgegliedertem Spitzbogen und mit den kleineren diesem Styl zusagenden Kapitälen. Das Langhaus der Klosterkirche zu Sayn, deren im Jahre 1202 erbautes Kreuzschiff schon erwähnt ist, soll dem dieses Münsters sehr gleichen [2]).

Andere gleichzeitige und verwandte Bauten sind die Stiftskirche zu Gerresheim bei Düsseldorf, über deren Bauzeit die Nachrichten fehlen, dann das Langhaus und der als Concha angelegte nördliche Kreuzarm der St. Andreaskirche zu Köln, welche nach dem Brande von 1220 erneuert wurden [3]), endlich das westliche Querschiff der Apostelkirche daselbst, dessen Entstehung wahrscheinlich sich gleich an die im Jahre 1219 erfolgte Ueberwölbung des Langhauses anschloss. In diesen Gebäuden sind die Gewölbe und Arcaden spitz, die Fenster rundbogig oder fächerförmig, das Innere mit dunkelen Marmorsäulen, das Aeussere mit dem Rundbogenfriese verziert. Aber gothische Profile und Gliederungen kommen schon häufiger vor und diese verschiedenen, theils romanischen, theils gothischen Elemente sind harmonischer verschmolzen, so dass das Gauze mehr den Eindruck des gothischen als des romanischen Styls macht, nur freilich in anderer Weise als in den frühgothischen Gebäuden Frankreichs. Während in diesen die constructive Tendenz sich durch höchst solide und selbst schwere Gliederung fühlbar macht, war man am Rheine sofort für die malerische Wirkung des Spitzbogens empfänglicher, suchte ihr entsprechend auch die mit den Spitzbögen in Verbindung stehenden Theile schlanker und zierlicher zu bilden, und wurde dadurch in der ohnehin schon vorherrschenden decorativen Tendenz nur noch mehr gesteigert. Ein sehr auffallendes Beispiel hiefür ist die Klosterkirche Sion zu Köln, im Jahre 1221 gegründet und, obgleich schon vor längerer Zeit abgebrochen, uns durch die von Boisserée

---

[1]) Eine gute Abbildung des Innern in Chapuy's Moyen âge monumental Nro. 206, und bei E. aus'm Weerth a. a. O. — Eine Aussenansicht bei Boisserée a. a. O. Taf. 56.

[2]) Kugler, kl. Schr. II, 216, welcher an einer anderen Stelle darauf hinweist, dass es Grafen von Sayn waren, welche als Pröpste des Bonner Stiftes den dortigen Bau leiteten.

[3]) Wie dies Caesarius von Heisterbach a. a. O. lib. 10, c. 27 als Zeitgenosse erzählt. Nähere Beschreibung bei Kugler a. a. O. S. 203.

publicirten Zeichnungen wohl bekannt [1]. Man kann sie als eine einfache, spitzbogige Pfeilerbasilika betrachten, an deren glatter, nicht einmal durch Kämpfer oder Gesimse unterbrochener innerer Wand die ganze mit dem Gewölbe verbundene und durch dunkelen Marmor belebte Architektur nur angelehnt, gleichsam angeklebt ist. Das ganze Mittelschiff ist nämlich von fünf Kreuzgewölben bedeckt, von denen das erste durch einen kräftigen Pfeiler gesondert, gleichsam eine Vorhalle bildet, die vier anderen aber paarweise verbunden und gewissermaassen wie die quadraten oder sechstheiligen Gewölbe behandelt sind, indem stärkere Pfeiler, an welchen eine pilasterartige, von schlanken Ecksäulchen begleitete Vorlage einen ähnlich gebildeten breiten Quergurt trägt, mit schwächeren Pfeilern wechseln, welche die glatte Fläche zeigen, und oberhalb deren am Triforium ein kleiner Dienst aufsteigt, der nur eine gothisch profilirte Gewölbrippe unterstützt. Sehr eigenthümlich ist auch das übrigens blinde Triforium, indem es aus lauter vereinzelten, nicht dicht aneinander gereiheten Arcaden besteht. Offenbar diente die neue Ausstattung des Langhauses der Apostelkirche, welche der nach der Nachricht des Gelenius im Jahre 1219 vollendeten Ueberwölbung vorhergegangen war [2], hier zum Vorbilde, nur dass man statt der sechstheiligen Gewölbe des älteren Baues verbundene Doppelgewölbe, statt des rundbogigen Triforiums spitze Arcaden anbrachte, die man, weil sie den Raum nicht füllten, auseinanderrückte. Auch das Langhaus der alten St. Martinskirche erhielt eine neue Bekleidung des Inneren, indem man über den rundbogigen Scheidbögen ein Triforium von Spitzbögen auf gekuppelten Säulchen anbrachte, und zugleich ein reiches mit Ringsäulen, romanischen Verzierungen und kräftigen spitzbogigen Archivolten verziertes Westportal. Noch stärker ist die Hinneigung zum gothischen Style an den Klostergebäuden der Abtei Rommersdorf [3], welche unter dem von 1214 bis 1236 regierenden Abte Bruno erbaut sind. Die Säulen des Kapitelsaals haben noch romanisches Blattwerk an den Kapitälen, aber ihre runde Basis ohne Plinthe und der achteckige Aufsatz, von dem die Gewölbrippen aufsteigen, zeigen den Gedanken der Verticalentwickelung sehr deutlich, die Rippen haben eine Andeutung der birnförmigen Profilirung, und selbst an

---

[1] Boisserée, Denkmale der Baukunst am Niederrhein Taf. 64 — 66.

[2] Lassaulx, a. a. O. S. 491, bezieht die im Jahre 1219 erfolgte Ueberwölbung nur auf den Chorraum, weil die Gewölbe des Langhauses jünger zu sein schienen. Allein die bei Gelegenheit der Ueberwölbung bewirkte Verstärkung der Pfeiler durch aufsteigende Halbsäulen mit Würfelkapitälen und das damit in Verbindung stehende rundbogige Triforium entsprechen zu sehr der Zeit von 1219, als dass man nicht annehmen sollte, dass jene Nachricht sich auch auf die Einrichtung des Langhauses für Gewölbe bezogen haben sollte.

[3] Vgl. auch hier Boisserée a. a. O. Taf. 57, 58.

den noch rundbogigen Theilen des Kreuzganges finden sich schon kleine Rosetten im Bogenfelde, Vorzeichen des Maasswerks.

In anderer Weise, nämlich mit engem Anschluss an die Formen des rheinischen Uebergangsstyles zeigt sich die Annäherung an die Gothik in der Stiftskirche St. Cunibert zu Köln, deren Bau im Jahre 1200 nach dem Plane des Subdiaconus Vogelo begann und im Jahr 1247 geweiht wurde[1]. Die Anlage der östlichen Theile ist abweichend von der der anderen gleichzeitigen grösseren Kirchen in Köln; die Querhausarme haben nicht die Gestalt von Conchen, sondern sind quadratisch, aber am Aeusseren nicht als Kreuzschiff sichtbar, weil sie den Unterbau von zwei Thürmen bilden. Der Chorschluss besteht aus einer Apsis mit kleinen Wandnischen und mit schmalem Umgang in zwei Stockwerken, der sich unten in Säulengruppen mit Schaftringen und Rundbögen, oben in ähnlichen Säulen aber ohne Ringe und mit Spitzbögen öffnet, die als Stichkappen in die Halbkuppel einschneiden. Schon hier nähert sich das Höhenverhältniss der Gothik, aber noch stärker ist diese Annäherung in der Anlage des Langhauses. Es ist, wie die frühgothischen französischen Kirchen, in drei Doppeljochen mit sechstheiligen Kreuzgewölben überdeckt, die Arcaden, die triforienartigen, paarweise gestellten Blenden über denselben, die Oberlichter und die Schildbögen sind rund, aber die Gurten der Wölbung spitz, die Rippen in der Weise des gothischen Styls profilirt; vor den schlichten Hauptpfeilern steigen Vorlagen in Gestalt von Pilastern mit schlanken Ecksäulen ununterbrochen in die Höhe; die Mittelrippen ruhen auf Halbsäulen, die vom Arcadengesims emporwachsen. Die Wände der rundbogig überwölbten Seitenschiffe sind durch Nischen mit kleinen Achtpassfenstern gegliedert. Der Westbau, der wie in der Apostelkirche ein zweites Querhaus bildet und aus dessen Mitte der Hauptthurm aufsteigt, zeigt den Spitzbogen auch schon in den Fenstern und im Portal. Mit Ausnahme der Apsis ist das Aeussere von grösster Schlichtheit.

Neben diesen gothischen Tendenzen erhielt sich aber der romanische Uebergangsstyl noch in voller Geltung, er wurde nur durch den Einfluss jenes regelmässigeren Styls geläutert und gekräftigt, indem er, ohne den Reichthum von Detailformen aufzugeben, sie harmonischer zu gestalten suchte. Namentlich bildete sich jetzt auch eine bessere plastische Schule, welche, wenn sie auch die Feinheit und Präcision mancher sächsischen

---

[1]) Diese Nachrichten finden sich in einem von Dr. Eckertz entdeckten Necrologium, welches sich nicht wie er anfangs meinte (D. Kunstbl. 1858, S. 263) auf die Apostelkirche, sondern nach seiner Berichtigung (Dioskuren 1859, S. 115) auf St. Cunibert bezieht. Die Notiz über den Baumeister lautet: VI Kal. Maji obiit Vogelo subdyaconus .... Hujus consilio et magisterio inchoata et promota est nova fabrica ecclesie. — Aufnahme bei Boisserée a. a. O. Taf. 67—71.

Sculpturen nicht erreichte, doch in freiem Schwunge und in Eleganz der Ornamentation Ausserordentliches leistete, und die stylvolle, kräftige Haltung romanischer Gliederung wie mit einem vollen Blüthenkranze üppiger Vegetation umgab. Beispiele solcher Leistungen geben ausser dem schon angeführten schönen Portale von St. Maria in Lyskirchen in Köln die Kapitälsculpturen von Rommersdorf und Münstermaifeld, vor Allem aber die herrliche Eingangshalle des Kreuzganges vor der westlichen Apsis von Kloster Laach, wo sich an dem Rankengesimse unter üppigem Laubwerk eine Fülle der schöpsten plastischen Motive findet[1]).

Die bisher genannten Kirchen gehören sämmtlich den Diöcesen von Köln und Trier an; in ihnen war der Hauptsitz dieses Styls. Doch verbreitete er sich auch über die Diöcese von Mainz, indessen mit etwas derberen und schwereren Formen. Der Gewölbebau fand hier, von wo er ausgegangen war, verhältnissmässig frühe Verbreitung, behielt aber auch seine schwere und einfache Gestalt. So finden wir ihn an einigen Dorfkirchen des Oberhessischen Gebietes, in Oberwerba, Battenfeld, Bromskirchen[2]), mit schweren viereckigen Pfeilern, runden Scheidbögen und Fenstern, aber spitzbogigen Gewölben. Bei reicheren Gebäuden wandte man aber auch die Zierformen des niederrheinischen Styls an. Ich habe schon erwähnt[3]), dass die prachtvolle Ausstattung, welche der Dom zu Speyer durch eine und zwar um das ganze mächtige Gebäude umherlaufende Gallerie erhielt, der Herstellung nach dem Brande von 1159 zuzuschreiben ist. Gleichen Schmuck hat auch der Dom zu Worms an seiner westlichen, polygonen Nische[4]), die Paulskirche daselbst an ihrer ähnlichen östlichen, jener zugleich mit kreisrunden Fenstern, deren rosettenartige Verzierung schon an gothisches Maasswerk erinnert. An der schönen westlichen Vorhalle der Paulskirche ist zwar die Anlage, in Gestalt eines Querschiffes mit achteckigem Kuppelthurm und mit einem durch Ringsäulen reich verzierten rundbogigen Portale, noch romanisch. Aber die vier Strebepfeiler, welche an der Vorderseite aufwachsen, und die Gliederung und Profilirung des Maasswerks in den grossen und kleinen Rosenfenstern sind schon entschieden dem gothischen Style entlehnt, und es ist nicht unwahrscheinlich, dass, wie man vermuthet hat, diese Formenmischung in Folge

---

[1]) Abbildungen bei Geier und Görtz, sowie bei Fr. Bock, das monumentale Rheinland.

[2]) Abbildungen enthalten die Denkmäler der deutschen Baukunst, dargestellt von dem hessischen Vereine für die Aufnahme mittelalterlicher Kunstwerke. Band I. Darmstadt 1858.

[3]) Bd. IV, S. 383.

[4]) Moller I, Taf. 18.

einer im Jahre 1261 stattgefundenen grossen Reparatur dieser Vorhalle entstanden ist[1]. Eine sehr eigenthümliche Mischung von Elementen des decorativen rheinischen Styles mit der Tendenz des gothischen finden wir an dem westlichen Chore des Domes zu Mainz, der nebst dem daranstehenden Querschiffe bald nach 1200 angefangen, 1239 geweiht ist[2]. Schon der Grundriss ist sehr künstlich, indem er aus einem Quadrate besteht, dessen eine Seite den Zugang nach der Vierung des Kreuzes darstellt, dessen andere Seiten aber in flache, durch je drei Seiten des Achtecks gebildete Nischen ausladen. Es ist eine Anwendung des Gedankens kreuzförmig verbundener Conchen, wie er an den Kölnischen Kirchen im Grossen durchgeführt war, auf die neben ein rechteckiges Querschiff gestellte Chornische, mithin eigentlich ein Pleonasmus, denn jene kleeblattartige Anlage ist eben eine Verschmelzung der Kreuzarme mit der Chornische und hat daher neben einem wirklichen Kreuzschiffe keine Berechtigung[3]. Auf diesem künstlichen Grundplane ist dann die Ausführung sehr derb und doch phantastisch. Die polygonförmige Anlage der drei Nischen des Chores, die langgezogenen, wenn auch rundbogigen Fenster auf jeder Polygonseite und die völlig ausgebildeten Strebepfeiler erinnern an den gothischen Styl, während die Ornamente des rheinischen Styls, Rundbogenfriese, Plattenfries und eine Zwerggallerie von ziemlich gedrückten Verhältnissen, sich häufen und neben der achteckigen Kuppel schlanke achteckige Thürmchen aufsteigen.

Wie es scheint, durchkreuzten sich in diesen Gegenden verschiedene Einflüsse. Die imposante Erscheinung der alten Dome von Mainz und Speyer reizte zur Nachahmung, während man doch auch mit dem zierlichen Style der nördlichen Rheingegend wetteifern wollte und andererseits von dem neuaufkommenden französischen Systeme entlehnte. Dieses Schwanken erkennt man schon an dem Dome zu Worms, welcher, im Jahre 1181 geweiht, im Ganzen noch die Gedanken jener älteren Nachbardome verfolgt, dabei aber in den Details weichliche Linien und eine unharmonische Decoration zeigt. Bei den Klosterkirchen dieser Gegend wurde dann die Mischung stylistisch verschiedener Formen noch durch den langsamen Baubetrieb gesteigert. So schon an der Kirche des vor 1150 gestifteten Klosters Enkenbach bei Kaiserslautern. Ihre Anlage, kreuzförmig, mit einfach quadratischem

[1] F. v. Quast in seiner angeführten Schrift über die romanischen Dome zu Mainz, Speier und Worms S. 53, weist eine alte Nachricht nach, zufolge welcher im Jahr 1261 bedeutende Reparaturen (a fundamentis) stattgefunden haben. — Abbildung in Moller's Denkmälern Bd. II, und in Förster's Denkm. Bd. II.

[2] Vgl. Wetter S. 33, und v. Quast a. a. O. Kallenbach Taf. 25, 26.

[3] An der oben erwähnten Kirche zu Klosterrath beruht die ähnliche Verbindung des Kleeblattes mit dem Kreuzschiffe nicht auf ursprünglichem Plane, sondern auf der Verschiedenheit der Bauzeit.

Altarraum und quadratischer Ueberwölbung bei kolossaler Dicke der Mauern und Pfeiler entspricht dieser Frühzeit. Auch sind die Fenster rundbogig und runde Blendbögen verbinden die Pfeiler; aber über den zwischen diesen Pfeilern stehenden Säulen lehnen sich die Arcaden spitzbogig an jenen Blendbogen an, die Gewölbe sind nicht bloss spitzbogig, sondern mit starken Rippen versehen und im Aeussern durch kräftige Strebepfeiler gestützt, und das gegen die westliche Vorhalle sich öffnende Portal ist zwar rundbogig, aber reich gegliedert, und mit Blattwerk und besonders im Tympanon mit Weinlaub geschmückt, dessen Behandlung schon ganz die des gothischen Styls ist[1]). Noch stärker zeigt sich der Gegensatz von strengen und grandiosen neben leichten und zierlichen Theilen an der vielleicht einige Jahre später begonnenen Kirche des benachbarten Cistercienserklosters Otterberg, ebenfalls in der bayrischen Pfalz[2]). Stärkere und schwächere Pfeiler wechseln in dem aus fünf quadraten Gewölben bestehenden Langhause, diese einfach viereckig, jene durch eine Vorlage verstärkt und mit Ecksäulen und einer von einer Console aufsteigenden Mittelsäule die Gewölbrippen tragend. An das Kreuzschiff schliesst sich der viereckige, hinten aber mit flacher Polygonnische ausladende Chor an. Alle Fenster sind rundbogig, die Arcaden dagegen sehr einfach gehaltene unverzierte Spitzbögen. Dies Alles giebt den Eindruck des Kräftigen und Strengen, aber die Kapitäle, in korinthisirender Form mit schlankem Halse und eckiger Ausladung sind geschmackvoll und üppig verziert, und die Westfaçade, nach der Regel der Cistercienser ohne Thurm, hat ein reizendes überaus reich gegliedertes rundbogiges Portal rheinischen Styls, während das darüber befindliche grosse Radfenster schon dem Gothischen verwandtes Maasswerk enthält, und ein im Giebel ausgebrochenes Fenster dem entwickelten gothischen Style angehört.

In den auf der rechten Seite des Stromes gelegenen Gegenden der Mainzer Diöcese erscheint der rheinische Styl etwas feiner ausgebildet, so namentlich in der von seinen Ufern schon ziemlich entfernten Hauptkirche zu Gelnhausen[3]). Die kleine Reichsstadt erfreute sich, seitdem Friedrich I. in ihrer Nähe seinen oben erwähnten Palast erbaut hatte, der Gunst des

---

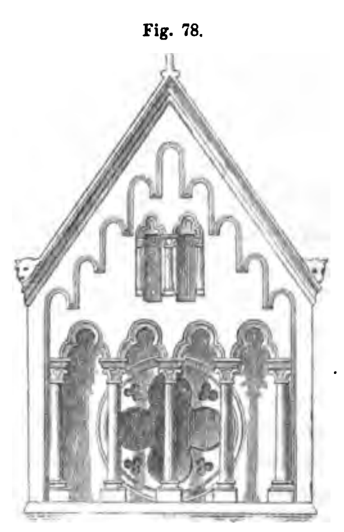
[1]) S. Abbildungen bei Sighart, Geschichte d. b. Künste in Bayern, S. 247. Auch in den vom hessischen Vereine herausgegebenen Denkmälern, sowie bei Förster, Denkmale Bd. X.

[2]) Vgl. Sighart a. a. O., S. 249, Gladbach a. a. O. Taf. 12 — 15, E. Förster, Denkmale Bd. X.

[3]) Moller, Denkmäler Taf. 19—25. Kallenbach a. a. O. Taf. 22 und 23. Mertens, in seinen Tabellen, setzt diese Kirche, wohl nur vermöge seines allgemeinen Princips später Datirung, nicht auf Grund specieller Nachrichten, um 1250.

Hohenstaufischen Hauses. Zahlreiche, von diesem Schlosse datirte Urkunden beweisen, dass Friedrich selbst, Heinrich VI., Philipp von Schwaben und König Heinrich, Friedrich's II. Sohn, hier häufig Hof hielten. Dies wurde die Grundlage zunehmender Wohlhabenheit, von welcher die für eine blosse Pfarrkirche ungewöhnlich reiche Ausstattung dieses Gebäudes Zeugniss ablegt. Das Langhaus, ohne Zweifel der älteste Theil, ist ziemlich einfach, sogar noch, was bei rheinischen Kirchen ähnlichen Umfanges in dieser Zeit nicht mehr leicht vorkam, mit einer Balkendecke versehen. Die Fenster sind rundbogig und unverziert, die Scheidbögen spitz, die viereckigen Pfeiler haben auf der Stirnseite eine Ringsäule. Das Kreuzschiff und der ziemlich lang gestreckte, mit drei Seiten des Achtecks geschlossene Chor sind dagegen durchweg gewölbt und in jeder Beziehung reich gehalten. Auf der Vierung des Kreuzes öffnet sich eine achteckige Kuppel, über welcher ein mächtiger Thurm zwischen zwei anderen in den Winkeln des Kreuzschiffes und der Chorvorlage angebrachten, ebenfalls achteckigen, aber schlankeren Thürmen hervorragt. In der Decoration ist das Motiv gebrochener Bögen fast im Uebermaasse gebraucht. Im Inneren sind die Doppelreihen von Blendarcaden im Kleeblattbogen gebildet, die Schildbögen an den Polygonseiten des Chorschlusses fünffach ausgezackt, endlich die Gewölbkappen von Rosenfenstern mit innerem Vierpasse durchbrochen. Das Aeussere der Chornische hat zwar im unteren Stockwerke schlichte Fenster mit stumpfem Spitzbogen und den einfachen Rundbogenfries, dafür aber Strebepfeiler. An den Giebeln der Polygonseiten tritt dann eine um so stärkere Häufung jenes Bogenmotivs auf, ein treppenförmig aufsteigender Bogenfries, Kleeblattbögen an der Gallerie und an den Fenstern, und endlich noch, durch die Säulen der Gallerie durchscheinend, der Vierpass jener Rosenfenster. Dazu kommt, dass sämmtliche Kleeblattbögen, mit Ausnahme der oberen Arcatur des Inneren, keine Einrahmung durch einen einfachen Bogen haben, so dass die unruhige, ich möchte sagen hüpfende Bewegung kleiner Bögen jeder Unterbrechung und Milderung entbehrt. Wenn sich in diesem Theil des Schmuckes die Schwächen dieser decorativen Richtung zeigen, ist dagegen die Ausführung und namentlich die Plastik an den Kapitälen und Consolen des Inneren des höchsten Lobes werth. Es sind noch die bekannten

Fig. 78.



Kirche zu Gelnhausen.

Rankenverschlingungen des romanischen Styls, aber in so freien und kühnen Schwingungen, mit so feinem Gefühle für die Schönheit der Linie, und mit solcher Präcision und Schärfe ausgeführt, dass sie das Auge entzücken und kaum von irgend einer anderen Arbeit ähnlicher Art übertroffen werden. Nachrichten über den Bau besitzen wir nicht; die Aehnlichkeit der Formen, der kelchförmigen Kapitäle, der gedrückten und ausladenden Basis und selbst jenes Missbrauchs gebrochener Bögen, weist auf die Zeit hin, in welcher die Kapelle von Kobern, die Herstellung der Kirche zu Boppard und andere der oben erwähnten Bauten entstanden sind, so dass wir auch hier die Bauzeit von 1220 bis 1210 annehmen können[1].

Auch in anderen gleichzeitigen Bauten dieser ostrheinischen Gegend herrscht diese decorative und plastische Richtung, wenn auch in minder vollkommener Ausführung. So in den Chorbauten der Abteikirchen zu Seligenstadt[2], wo die Bogenmotive und das leicht gearbeitete Blattwerk der Kapitäle an Gelnhausen erinnern, und zu Pfaffen-Schwabenheim[3] im Darmstädtischen, wo die Fenster im Langchor spitzbogig, im polygonen Chorschluss rundbogig und innen reich mit Ringsäulen besetzt sind und die Zwerggallerie ungewöhnlicher Weise keine Bögen,. sondern gerades Gebälk trägt. Gleichzeitig und in manchen Beziehungen verwandt sind auch das in einem späteren Bau erhaltene Portal der St. Leonhardskirche zu Frankfurt am Main, der Kreuzgang der Stiftskirche zu Aschaffenburg und endlich die in die Sakristei führende Thür des Domes zu Mainz[4]. Sie alle haben die Eigenthümlichkeit, dass ihre halbkreisförmigen Bögen etwas überhöhet und fast hufeisenförmig sind, was aber gewiss nicht aus maurischen Reminiscenzen, sondern aus der Absicht zu erklären ist, höhere, luftigere und schlankere Oeffnungen zu gewinnen. Sehr augenscheinlich tritt dies an dem Kreuzgange zu Aschaffenburg hervor, welcher, obgleich niedrig und beschränkt, dennoch durch die eigenthümliche Bogenconstruction, welche sehr schmale Pfeiler und Säulchen von nur sechs Zoll Dicke anzuwenden gestattete, starke Beleuchtung und freien Zutritt der Luft erhält, und so den Anforderungen, welche man an diese Gänge machte, entspricht. Er scheint die früheste der erwähnten Anlagen; die Kapitäle, schlank und üppig ausladend, sind bei mässiger Ausführung in ungünstigem Material überaus reich und nach einem gewissen Rhythmus wechselnd mit mannifachen, aber durchweg romanischen Motiven verziert, die flache, über die Plinthe hinausragende Basis gleicht der in der Kirche zu Gelnhausen. Noch auffallender

---

[1]) Eine Inschrift an einem Strebepfeiler bekundet ein Erdbeben vom Jahre 1223.

[2]) Kallenbach a. a. O. Taf. 29.

[3]) Vgl. die vom hessischen Vereine herausgegebenen Denkmäler Taf. 15—18.

[4]) Sämmtlich bei Moller Bd. I, Taf. 9, 11, 12, 14 — 16. Vgl. Wetter a. a. O. S. 47. Kapitäle aus dem Kreuzgange von Aschaffenburg bei Kallenbach Taf. 29.

ist die Ueberhöhung des Bogens an der Sakristeithüre des Mainzer Domes, welche wahrscheinlich gleichzeitig mit dem Westchor um 1230—1236 gebaut wurde und in ihren schlanken Verhältnissen, sowie in der Bildung der Säulenfüsse schon eine weitere Annäherung an die Tendenzen des gothischen Styls zeigt. Auch am Portal der Leonhardskirche, an welchem die Kapitäle mit würfelartiger Ausladung auf schlankem Halse, die reichverzierten und weit vorragenden Deckplatten, die Rankengewinde noch völlig dem spätromanischen Style angehören, verräth die eigenthümliche Bildung der Säulenstämme und des achtseitig kannelirten Säulenfusses dasselbe Bestreben nach schlankeren Verhältnissen und nach einem mehr organischen Hervorwachsen der oberen Theile aus den unteren.

So sehen wir also die rheinische Bauschule vom Beginn des dreizehnten Jahrhunderts bis um 1240 in einer rüstigen und erfreulichen Thätigkeit; überall sind neue Gebäude erstanden oder ältere verschönert. Die Mehrzahl der malerischen Kirchen, welche die Ufer oder Nebenthäler des Rheines zieren, tragen das Gepräge dieses kurzen Zeitraumes. Die Technik hat sich verbessert, die Ueberwölbung ist auch bei kleineren Kirchen angewendet, die Mannigfaltigkeit der einheimischen vulkanischen Steinarten in glücklichster Weise benutzt. Die Plastik bewegt sich innerhalb der Grenzen des architektonischen Styles mit kühnem Schwunge und feinstem Schönheitsgefühl; eine Fülle neuer Erfindungen und Combinationen giebt jedem Gebäude einen eigenen, individuellen Charakter. Allein bei allen diesen Vorzügen bemerken wir den Mangel eines festen, architektonischen Princips. Das vorherrschend decorative Bestreben macht schon jetzt zuweilen den Eindruck des Spielenden oder des Ueberladenen und es ist wenigstens sehr zweifelhaft, ob man ein weiteres Fortschreiten auf diesem Wege wünschen durfte.

Der Elsass zeigte schon in der vorigen Epoche[1]) eine etwas andere architektonische Richtung als die Gegenden des Nieder- und Mittelrheins. Neben der Neigung zu einer effectvollen, selbst barocken Ornamentation machte sich auch das Streben nach strenger und solider Construction geltend. Kirchen mit quadrater Ueberwölbung auf Stützen von wechselnder Stärke waren schon im zwölften Jahrhundert entstanden; einige, z. B. St. Fides in Schlettstadt, sogar schon mit spitzbogigen Arcaden. Am Schlusse des 12. und im Beginne des 13. Jahrhunderts bildete sich diese Richtung mit grösserer Consequenz aus. Eine interessante Leistung des hierdurch ent-

[1]) Band IV, S. 397.

standenen Styles ist die Kirche zu **Gebweiler**, St. Legerius [1]), ursprünglich eine dreischiffige, kreuzförmige Anlage mit drei Doppeljochen im Mittelschiffe, später durch zwei weitere Seitenschiffe und eine spätgothische Chornische vergrössert. Die Fenster sind rundbogig, die Gewölbe und Arcaden in sehr entschiedenem Spitzbogen, diese mit einem Untergurt. Die Hauptpfeiler sind auf allen vier Seiten, die Nebenpfeiler mit Ausnahme der Frontseite mit Halbsäulen als Diensten der Bögen und Gewölbgurten bewehrt, alle Details aber schlicht und strenge, die Kapitäle durchweg in schmuckloser Würfelform, und die Verhältnisse, wie es schon in romanischer Zeit im Elsass vorherrschte, gedrungen. Nur die Westseite zeigt elegantere Formen, ein von je drei schlanken Säulen eingefasstes Rundbogenportal, und davor, nach einem im Elsass beliebten, schon an St. Fides in Schlettstadt und besonders in Mauresmünster angewendeten Motive, eine offene Vorhalle von drei Bögen, welche hier der ganzen Breite der drei Schiffe entspricht, und an welcher der mittlere Eingang rund, die beiden schmaleren Seiteneingänge aber ihrer geringeren Weite gemäss spitzbogig gehalten sind. Zwei viereckige Thürme über dieser Vorhalle und der mächtige, achteckige Vierungsthurm bekrönen das Ganze.

Ungefähr gleichzeitig entstanden und ähnlich wie St. Legerius von Gebweiler, aber grossartiger ist die Stiftskirche **St. Peter und Paul zu Neuweiler** [2]), welche mit ihrem zu diesem Zwecke rechtwinkelig schliessenden Chore an die oben (Bd. IV, S. 398) erwähnte sehr viel ältere Doppel-Kapelle (St. Sebastian) anstösst. Dieser Chor, das Kreuzschiff und das östliche der drei das Langhaus bildenden Doppeljoche sind noch im Style des zwölften Jahrhunderts erhalten. Kreuzförmig gestaltete und mit strenggebildeten Halbsäulen ausgestattete Hauptpfeiler, durch spitze, aber rechtwinkelig umrahmte Arcaden mit den achteckigen Nebenpfeilern verbunden, tragen das schwere spitzbogige Rippengewölbe, welches durch einfache, von starken Strebepfeilern ausgehende Strebebögen gestützt wird. Das Langhaus ist durch paarweise unter jedem Schildbogen zusammengestellte rundbogige Oberlichter, das Kreuzschiff aber (wie in Gebweiler) durch Radfenster beleuchtet. Die westlichen Joche tragen die Spuren einer späteren Entstehung, die Seitenschiffe haben zwar noch romanische, aber eleganter behandelte Formen, die des Mittelschiffes gehören schon der Frühgothik an.

[1]) Publicirt in den Archives de la commission des monuments historiques. Vgl. Lübke, eine Reise im Elsass, in der Wiener Bauzeitung 1866. S. 346 — 368.

[2]) Vgl. auch hier die Publication in den Archives des monuments historiques und Beschreibung und Zeichnungen bei Lübke a. a. O. sowie bei Woltmann, Streifzüge im Elsass, Zeitschrift für bildende Kunst, 1872, S. 271 ff. — Neuweiler liegt bei Zabern, also in der nördlichen Hälfte des Elsass, Gebweiler in der Nähe von Thann, also im Süden.

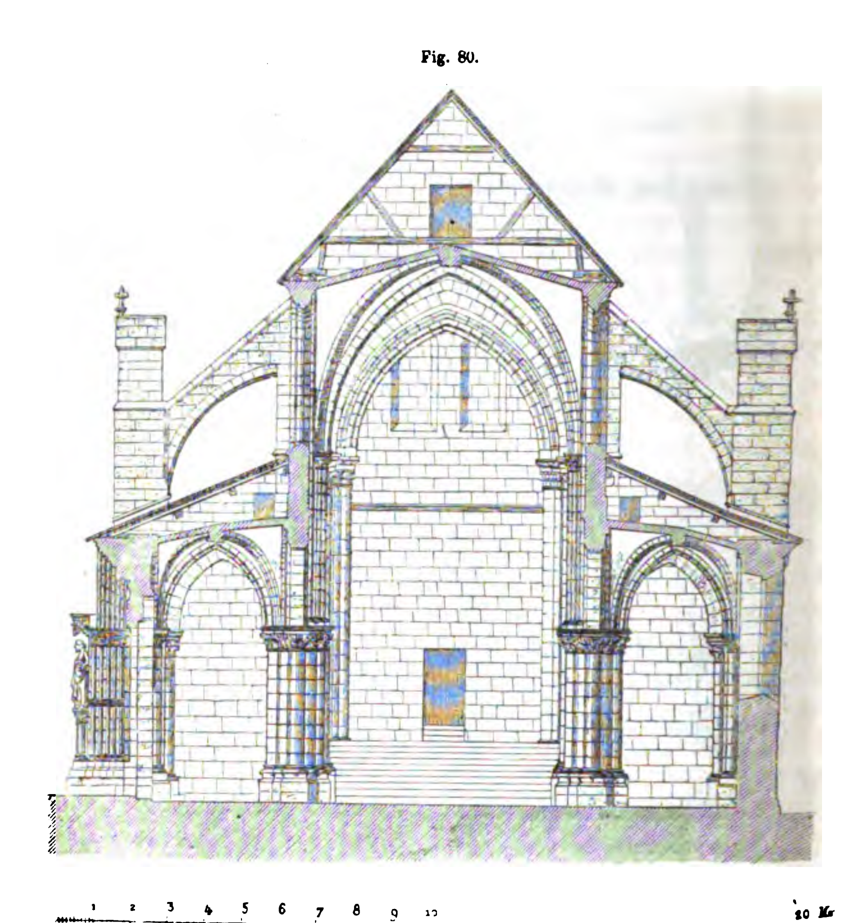


Fig. 79.

St. Peter und Paul zu Neuweiler.

Am südlichen Seitenschiffe befindet sich ein rundbogiges, zierlich gegliedertes Portal mit schlanken Ringsäulen. Der westliche Frontbau ist ein Zusatz des vorigen Jahrhunderts. Die jetzt dem protestantischen Gottesdienst gewidmete St. Adelphikirche zu Neuweiler zeigt in ihren erhaltenen Theilen den Einfluss der Stiftskirche, jedoch mit durchgängiger Anwendung

Fig. 80.



St. Peter und Paul zu Neuweiler.

des Spitzbogens und mit etwas plumper Formbildung. Sie wird der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts angehören.

Neben diesen Bauten mehr constructiver Richtung kommen dann hin und wieder zierlichere Anlagen vor. So der an der übrigens modernisirten Kirche zu Pfaffenheim bei Ruffach erhaltene Chor. Er ist von schlanken

Verhältnissen, mit drei Seiten des Achtecks geschlossen, mit regelmässig gebildeten Strebepfeilern bewehrt, mit reich gegliederten Fenstern, Rundbogenfriesen und endlich mit einer Zwerggallerie ausgestattet, die aber abweichend von dem niederrheinischen Gebrauche nur aus Blendbögen besteht [1]).

Zu den wichtigsten Leistungen des elsassischen Uebergangsstyles gehört dann auch der Umbau, welchen die östlichen Theile des berühmten Strassburger Münsters seit dem Anfange des 13. Jahrhunderts erlitten. Die Anordnung selbst ist höchst alterthümlich, basilikenartig und wahrscheinlich aus der Gründung der Kathedrale unter den Karolingern oder Merowingern stammend. Sie besteht (über einer ganz romanischen Krypta) aus einer Apsis, welche äusserlich rechtwinkelig ummauert sich an die Stiftsgebäude anschliesst, innerlich aber die Gestalt eines vertieften Halbkreises bildet, und ohne den im romanischen Style Deutschlands üblichen Vorraum unmittelbar in ein Querschiff von ungewöhnlicher Breite mündet. Bei der Apsis, deren Gestalt eben wegen ihres Zusammenhanges mit den Stiftsgebäuden keine Veränderung duldete, musste sich der Meister, der mit ihrer Wiederherstellung im neueren Style beauftragt war, damit begnügen, sie durch eine reiche spitzbogige Wandarcatur zu beleben, welche ihm zugleich dazu diente, an den Eckpfeilern der Chorwand eine Erweiterung des Mittelschiffes vorzubereiten. Schwieriger war es, das Querschiff, das bisher ohne Zweifel nur eine Balkendecke gehabt hatte, wie es der Anstand und die Sicherheit jetzt forderten, mit einer Kuppel über der Vierung und mit vollständiger Ueberwölbung zu versehen. Da nämlich die Kreuzarme sehr weit ausladend, von grösserer Breite als Tiefe sind, schien es nicht thunlich, jeden mit einem einzigen grossen Gewölbe zu bedecken. Der Meister gab ihnen daher je vier kleine Kreuzgewölbe, welche in der Mitte auf einer freistehenden hohen Rundsäule ruhen. Diesen Säulen entsprechend ist dann auch zwischen jedem Paare der vier mächtigen, an den Ecken der Vierung stehenden Pfeiler eine kleinere Säule gestellt, so dass das ganze Kreuzschiff in seiner Längenrichtung durch eine Säulenreihe getheilt ist, und neben dem grösseren Raume der Vierung auf jeder Seite vier kleinere Abtheilungen entstanden sind [2]). Wenn auch bei dieser Anordnung zunächst die Sicherung des Gewölbes bestimmend gewesen war, so gewährte sie doch den Vortheil, jene weiten Räume des Kreuzschiffes zu theilen, neben der Vierung kleinere Gewölbfelder zu bilden, und so ohne wesentliche Steigerung der Höhe des ganzen Raumes schlankere, dem neueren Geschmack mehr zusagende Verhältnisse und Formen zu erlangen. Auch in den Details erkennen wir neben den her-

---

[1]) Vgl. den Holzschnitt bei Lübke, Arch. Gesch S. 391.

[2]) S. unten Fig. 105 den Grundriss des Strassburger Münsters.

gebrachten romanischen Formen schon einzelne der Gothik angehörige, z. B. spitzbogige, zweigetheilte, wenn auch noch nicht durch Maasswerk belebte Fenster, und empfinden das unruhige Suchen und Ringen, welches durch den Widerstreit des neuen Styls und der alten Gewöhnung entstand. Namentlich gilt dies von den Façaden des Querhauses, bei denen sich spitzbogige Fenster, dann romanisch gebildete Radfenster, und endlich auf der Nordseite noch eine Zwerggallerie übereinander erheben. Das Doppelportal, das sich auf der freiliegenden Südseite erhalten hat, ist rundbogig, aber sehr schlank.

Der Einfluss dieser energischen Schule erstreckte sich nicht auf die benachbarten Gegenden. Schon das Langhaus des Münsters zu Altbreisach, obgleich nur durch den Rhein vom Elsass getrennt, erinnert mehr an die mittelrheinischen Dome als an den pikanten Uebergangsstyl des Elsass und das Kreuzschiff des Freiburger Münsters, obgleich reich ausgestattet, zeigt durchweg die ruhigen Formen des spätromanischen deutschen Styls, rundbogige Portale und Fenster, den Rundbogenfries u. s. f. Weiterhin, in der deutschen Schweiz, in Schwaben und Bayern tritt die constructive Tendenz, das Suchen nach neuen, kräftigen Formen noch mehr zurück; der einfache romanische Styl, das Würfelkapitäl, die Balkendecke bleiben noch lange beliebt. Hin und wieder kommen wohl gewölbte Kirchen vor, aber vereinzelt, mit wechselnden Formen, welche keinesweges als Leistungen einer in sich einigen Localschule erscheinen, sondern auf fremden Einfluss deuten. Das Streben der einheimischen Bauleute scheint vielmehr ausschliesslich auf Herstellung einer reicheren Ornamentik gerichtet, bei der sie dann aber nicht von so sicherem Geschmack geleitet sind, wie die niederrheinische Schule, sondern mannigfach schwanken. Zum Theil nämlich geben sie geometrisches Ornament, das mit feinem Stylgefühl ausgeführt ist, häufiger aber gefallen sie sich in ziemlich unmotivirter Ausstattung der Gebäude mit phantastischen Gestalten, thierischer und menschlicher Bildung. Die bedeutendsten Leistungen dieser decorativen Schule, deren Anfänge wir schon in der vorigen Epoche (Band IV, S. 405) bemerkten, finden sich an dem grossen Münster zu Zürich, besonders am Nordportale und an dem Kreuzgange[1]. Auch das Portal der Klosterkirche zu Petershausen bei Constanz[2])

---

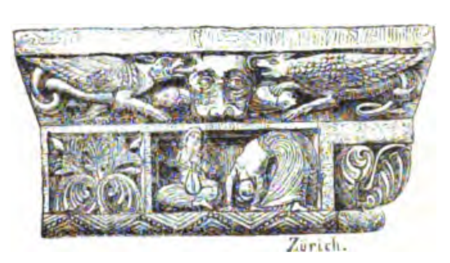
[1]) Vögelin, der Kreuzgang beim Grossmünster in Zürich. Vögelin und Keller, der Grossmünster in den Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Bd. I u. II.

[2]) Abbildungen in den Denkmalen deutscher Baukunst am Oberrhein und im Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit 1860 S. 286 und 321. An dem Relief im Friese des Portals findet sich ohne weitere Bezeichnung der Name Wezilo, welchen

und die sehr ähnliche, aber reicher ausgeführte Gallnspforte am Münster zu Basel gehören dieser Schule an, die übrigens trotz ihrer Vorliebe für Figurenbildung in dieser sehr roh und ungeschickt auftritt, während das eigentliche Ornament frei und leicht behandelt ist.

Im Würtembergischen sind nur geringe Spuren des Uebergangsstyls nachzuweisen. Die Stiftskirche zu Ellwangen, die einzige, auf quadratische Ueberwölbung angelegte grössere Basilika, unterscheidet sich so sehr von allen anderen schwäbischen Bauten, dass man einen fremden Einfluss, etwa von Sachsen her, annehmen muss. Die Kirchen zu Denkendorf, zu Oberstenfeld und zu Weinsberg haben bei rundbogigen Fenstern spitzbogige Arcaden, aber ohne weitere bauliche Entwickelung. Dagegen sind häufig auch kleinere Kirchen mit phantastischen Sculpturen ausgestattet; an der Kirche zu Plieningen bei Stuttgart ist die Unterseite des weitausladenden Kreuzgesimses mit Thieren oder menschlichen Gestalten besetzt, an den Kirchen zu Schwärzloch bei Tübingen, zu Brenz, Faurndau und Belsen tragen Kapitäle und Friese so phantastisches Bildwerk, dass man sie lange für heidnischen Ursprungs gehalten hat. Selbst in der strenggehaltenen Klosterkirche zu Alpirsbach sind zwei Säulen in dieser Weise verziert[1]. Nicht minder verbreitet ist diese phantastische Ornamentik in Bayern. An den Kirchen zu Biburg bei Abensberg, an denen zu Tollbath und zu Weissendorf, beide im Bezirk von Ingolstadt, tragen rohe Menschen- oder Thierköpfe den Rundbogenfries[2]. In der nach einem Brande von 1159 hergestellten Krypta des Doms zu Freising sind alle Pfeiler und Säulen verschieden ausgestattet und an Kapitälen und Sockeln, zum Theil sogar am Stamme mit Sculpturen von Vögeln, Seethieren, Teufeln, mit Thier- und Menschenköpfen oder auch mit kämpfenden oder als Karyatiden behandelten Gestalten bedeckt[3].





Aus dem Kreuzgange des grossen Münsters zu Zürich.

das von Mone herausgegebene Chronicon Petershusanum als den des Meisters des im J. 1162 begonnenen Neubaues nennt (Wenzilone quodam de Constancia ex clerico opifice).

[1]) v. Stillfried, Hohenzollernsche Alterthümer. Bd. I. Vgl. über die übrigen genannten Kirchen die Programme der polytechnischen Schule zu Stuttgart von Mauch (1849) und Leins (1864) so wie oben Bd. IV, S. 406.

[2]) Sighart, Gesch. d. bild. Künste in Bayern I, 160.

[3]) Sighart a. a. O. S. 154; derselbe, der Dom zu Freising, Landshut 1852. Der

Ebenso reich, auffallend und fremdartig, aber von grösserer künstlerischer Bedeutung ist die Ausschmückung des Schottenklosters St. Jacob in Regensburg. Die Anlage der Kirche hat nichts Ungewöhnliches. Es ist eine dreischiffige Säulenbasilika ohne Querschiff, im Osten durch drei eng an einander gereihete Conchen geschlossen, auf der Westseite mit einem Vorbau, dessen oberes Stockwerk sich als Loge nach dem Inneren der Kirche öffnet. Das Mittelschiff hat eine Balkendecke, die Seitenschiffe sind mit einfachen Kreuzgewölben versehen, auf denen eine Empore ruhet. Allein schon die sehr schlanke Bildung der Säulen und die hochstrebenden Verhältnisse der ganzen Anlage unterscheiden sie von den Bauten der vorigen Epoche. Auch sind die Kapitäle anders gestaltet, niedriger, würfelartig oder ausgekehlt, aber mit einem wulstigen Aufsatze versehen, reich geschmückt mit Blattwerk, Ketten, Schuppen, Rankengewinden, mit menschlichen und thierischen Gestalten. Die Basis hat statt des Eckblattes Thierköpfe. Ihren grossen Ruf verdankt die Kirche indessen nicht diesen inneren Theilen, sondern den phantastischen Sculpturen des Portals und seiner Umgebungen. In plastischer Beziehung werde ich von ihnen weiter unten sprechen, aber auch die architektonische Anordnung ist sehr auffallend. Das Portal selbst hat eine reiche, aber gewöhnliche Form, je drei Säulen mit verzierten Stämmen zwischen ausgekehlten Ecken, durch eine grosse Zahl rund profilirter Archivolten verbunden, das Bogenfeld mit Sculptur in hergebrachter Weise. Am Fusse der Archivolten lagern hier, was sich auch in Freiberg findet, kleine Löwen. Dies Portal ist aber nur ein Theil einer grossen Façadenarchitektur, wie sie sonst in Deutschland nicht vorkommt. Es liegt am nördlichen Seitenschiffe, von welchem jederseits noch ein geräumiges Feld durch breite Lisenen abgesondert und mit dem Portal zu einem gemeinschaftlich umrahmten Ganzen verbunden ist. Die Seitenfelder sind durch glänzende decorative Gliederung in drei Stockwerke getheilt, von denen das untere die Höhe der Portalsäulen hat und jederseits durch ausgemeisselte Gestalten von Menschen und thierischen Ungeheuern, welche freischwebend erscheinen, gefüllt ist. Beiderseits bilden drei muschelähnlich verzierte Rundbögen den Abschluss dieses Theils, und über einem Gesimse, das die Deckplatten der Portalsäulen fortsetzt, folgen nun auf jeder Seite der Archivolten des Portals zwei Reihen kleiner Arcaden, die untere mit grottesken Karyatiden, die obere mit Pilastern. Endlich schliesst ein kräftiges Gesims,

---

Neubau wurde 1160 begonnen und erhielt im Jahre 1205 eine Weihe, welche jedoch schwerlich (wie F. v. Quast im deutschen Kunstblatt 1852, S. 173 annimmt) die erste nach der Vollendung des Baues war, da derselbe (Sighart p. 47) schon 1181 einen Altar in der Gallerie hatte. Die Kirche ist übrigens eine einfache Pfeilerbasilika ohne Kreuzschiff, mit einer Apsis auf jedem der drei Schiffe, und mit Gallerien auf den Seitenschiffen. — Die Krypta publicirt bei E. Förster, Denkmäle, Bd. XII.

über dem Scheitel jener Archivolten noch mit Figuren verziert, den ganzen Portalbau ab[1]). Das Kloster war, wie gesagt, ein Schottenkloster, d. h. eine jener zahlreichen Stiftungen, welche schon vom siebenten Jahrhundert an und mit erneuertem Eifer wieder im elften Jahrhundert auf dem Festlande für irische Mönche gegründet wurden. Die Niederlassung dieser Schotten in Regensburg fällt in das Jahr 1076; ihr Kloster lag aber anfangs an einer anderen Stelle und wurde erst später auf die jetzige verlegt. Die erste hier von 1090 bis 1111 gebaute Kirche war, wie ein gleichzeitiger Chronist selbst sie bezeichnet, ein ungeordnetes und hinfälliges Werk (opus incompositum et fragile), und so begann denn bei etwas günstigeren Verhältnissen des Klosters der Abt Gregor schon um 1150 einen Neubau. Der Chronist rühmt an diesem Bau, dass er von wohlbehauenen Steinen (quadris et politis lapidibus) aufgeführt, mit Blei gedeckt war, einen der Erwähnung würdigen, aus geglätteten Steinen (quadris lapidibus superficia tenus laevigatis) gebildeten Fussboden und einen Kreuzgang mit plastisch verzierten Kapitälen und Basen (claustrum capitellis sculptis ac basibus) hatte. Wir dürfen nicht zweifeln, dass dieser Bau der gegenwärtig erhaltene ist. Die Kirche wird von einem um 1184 schreibenden Chronisten schon als vollendet erwähnt[2]), indessen kann es sein, dass der Portalschmuck erst etwas später, immer aber doch vor dem 1204 erfolgten Tode jenes Abtes hinzugefügt ist. Da diese Schottenklöster sich stets durch neu ausgewanderte Mönche ihrer Nation ergänzten, hat man geglaubt, die auffallenden Eigenthümlichkeiten des Gebäudes aus der fremden Abkunft seiner Erbauer erklären zu müssen[3]); allein, mit Ausnahme des Zickzackornaments, das sich an einem Seitenportale und im Kreuzgange findet, kommt hier nichts vor, was auf die britischen Inseln hinwiese. Die altirischen Kirchen sind einschiffig; der normannische Styl, welcher um diese Zeit in Irland Eingang fand, liebt überaus schwere Säulen, und eine zwar reiche, aber geradlinige Ornamentation; hier sind die Säulen schlank, die decorativen Theile mit einer Fülle von Blattwerk und menschlichen und thierischen Gestalten verziert. Dort sind Sculpturen selten

---

[1]) Abbildungen besonders bei Popp und Bülau, Denkmäler von Regensburg, bei E. Förster, Denkmale, IX. und in Otte Gesch. der deutschen Baukunst S. 446. Einzelnes bei Quaglio, Denkmäler der Baukunst des Mittelalters in Bayern, und bei Kallenbach Chronologie Taf. 17. Der Portalbau in kleiner Dimension in Guhl's Atlas Taf. 46, Nro. 3. Nachrichten über neu entdeckte Theile des Kreuzganges in der Wiener Bauzeitung 1848, S. 316. Vgl. v. Quast im deutschen Kunstblatt 1852.

[2]) Wattenbach, die Congregation der Schottenklöster in Deutschland, in v. Quast u. Otte, Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst, Bd. I. Der oben erwähnte Chronist ist der Auctor vitae S. Mariani Scoti (Acta SS. Febr. II, 365 — 372), der, wie sich aus speciellen Andeutungen ergiebt, zwischen 1177 und 1185 schrieb.

[3]) Namentlich nennt Förster, Geschichte der deutschen Kunst I, 88, das Gebäude geradezu ein Werk englisch-normannischer Architektur.

und von rohester Ausführung, während sie hier verschwendet und mehr conventionell und strenge als roh behandelt sind. Ein Portalbau dieser Art würde in England, geschweige denn in Irland ganz unerhört erscheinen. Allerdings hat die Vertheilung und besonders der Inhalt der Sculpturen an der Façade etwas Fremdartiges, aber er erinnert eher an den Styl des westlichen Frankreichs oder an italienische als an britische oder irische Bauten. Man mag es daher als möglich zugeben, dass der altnordische, aus den Miniaturen uns bekannte Geschmack an bizarrer Ornamentation, oder dass die Eindrücke, welche diese Schotten als wandernde Mönche im westlichen Frankreich erhalten hatten, auf ihre deutschen Arbeiten eingewirkt haben könne, aber eine dringende Veranlassung zu solcher Annahme ist nicht vorhanden. Das Architektonische, namentlich die Profilirung der reich gegliederten Archivolten, Gesimse und Basamente, ist ganz ähnlich wie in anderen gleichzeitigen deutschen Werken. An dem Westportale und im Kreuzgange der Carmeliterkirche zu Bamberg, damals zu einem Benediktiner Nonnenkloster gehörig, kommen Zickzackornamente, liegende Löwen auf den Gesimsen, üppiges Blattwerk und phantastische Darstellungen an den Kapitälen vor, wie an dem Regensburger Bau, und noch nähere Verwandtschaft mit demselben scheint das Portal der kleinen achteckigen Kirche zu Ober-Wittighausen bei Würzburg sowohl in der reichen Gliederung und plastischen Behandlung, als in der bizarren Wahl der dargestellten Gegenstände zu haben [1]. Viel eleganter dagegen sind die beiden, ursprünglich für eine Vorhalle bestimmten Säulen, welche im südlichen Seitenschiffe des Doms zu Würzburg stehen und mit den Namen der Säulen im salomonischen Tempel Jachim und Boas bezeichnet sind [2].

Durchgängig verbindet sich mit dieser ornamentistischen Neigung eine Schwäche des architektonischen Triebes. Grössere Kirchen mit romanischen Gewölben kommen namentlich im eigentlichen Bayern ausserordentlich selten vor, die beiden einzigen, welche man kennt, sind die angeblich um 1181 gegründete Pfarrkirche St. Nicolaus zu Reichenhall [3], in welcher Pfeiler und Säulen wechseln, und endlich die St. Michaelskirche zu Altenstadt bei Schongau, ihrem Grundrisse nach ein Oblongum von drei Schiffen mit halbkreisförmigen

---

[1]) Vgl. F. v. Quast im deutschen Kunstblatt 1852, S. 189, und 1854, S. 134. Die daselbst erwähnte Urkunde im Pfarrarchive von 1285 bezieht sich, zufolge brieflicher Mittheilung des verst. Becker in Würzburg, nicht auf diesen Bau, sondern auf die dortige Pfarrkirche. Die kleine achteckige Kirche wurde erst in neuester Zeit Eigenthum der Gemeinde Ober-Wittighausen und gehörte früher der Gemeinde Pappenhausen. — Ansicht des Portals in der Zeitschrift des histor. Vereins für das würtembergische Franken. Bd. 3.

[2]) Förster, Denkmäler, Bd. IX.

[3]) Sighart, Bayern, S. 159.

Nischen, ohne Querschiff, von ziemlich bedeutenden Dimensionen (140 F. L., 64 F. Br.). Die Pfeiler sind aus vier gleich starken Halbsäulen zusammengesetzt, von denen die dem Mittelschiff entsprechende zum Gewölbe aufsteigt. Die Basis ist attisch mit Eckblättern, die Kapitäle haben mehr oder minder schwere Würfelform und sind mit conventionellen Palmetten verziert. Auch das reiche Portal hat noch Würfelkapitäle mit hohem verziertem Aufsatze; die äussere Wand zeigt ausser den einfachen rundbogigen Fenstern nur den schlichten Bogenfries ohne Lisenen. Die Arcaden und die Bögen der Wölbung sind gebrochen und neigen sich zur Spitzbogenform. Auffallend ist, dass die Gewölbe des Mittelschiffes nicht quadrat sind, sondern über jedem Pfeiler schliessen. Diese Gewölbform, dann die Gestalt der Pfeiler gestatten nicht, die Entstehung des Baues früher als in den Anfang des 13. Jahrhunderts zu setzen; die schwerfällige, eckige Behandlung der Details scheint für diese Zeit zu sprechen, schliesst aber die Möglichkeit einer noch späteren Entstehung durch eine zurückgebliebene Bauschule nicht aus[1].

Auch die östlichen Gegenden von Süddeutschland, Oesterreich und die benachbarten später zum österreichischen Staate vereinigten Provinzen, geben nicht das Schauspiel raschen architektonischen Fortschreitens. Schon ihre Lage und ihre Schicksale erklären dies vollkommen; sie waren gleichsam später geborene Kinder Deutschlands, später zu den friedlichen Zuständen gelangt, deren die Anfänge der Civilisation bedürfen. In der vorigen Epoche hatten sie nur vereinzelte Spuren architektonischen Lebens gezeigt, und auch dies nur an besonders bevorzugten Orten, in den Metropolitanstädten Salzburg und Prag oder in Klöstern, welchen die auswärtigen Stiftungen ihres Ordens Vorbilder und Hülfe gewährten. Jetzt, besonders seit dem Anfange des 13. Jahrhunderts, wurden die Zustände günstiger; es erwachte ein neues, frisches Leben und mit ihm eine rege Bauthätigkeit, bei der man dann aber natürlich, statt der mühsamen und zeitraubenden Arbeit eigner Entwickelung, sich der Formen bediente, welche die vorangeschrittene Kunst der andern deutschen Länder darbot. So geschah es denn, dass verschiedene Einflüsse sich gleichzeitig geltend machten und eine einige Bauschule auch jetzt nicht entstand.

Auffallend ist, dass dennoch gewisse gemeinsame Bausitten sich über alle diese Provinzen verbreiteten, obgleich sie noch keine politische oder kirchliche Einheit bildeten. Dahin gehört zunächst die Vorliebe für kleine,

[1]) Bernh. Grueber, vergleichende Sammlung christlicher Baukunst, I, 3 u. 4. II, 16 und 28, und E. Förster, Denkmale II. — Dort kommen Ungenauigkeiten vor, z. B. schwache Strebepfeiler am Mittelschiff. Vgl. Sighart S. 158, wo der Bau den Jahren 1160 — 1180 zugeschrieben wird. Otte, Geschichte, S. 438 ist geneigt denselben in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts, sogar bis gegen 1250 zu setzen.

kuppelartig überwölbte Rundbauten, die, fast immer mit einer der Ostseite angebauten halbkreisförmigen Altarnische versehen, neben Pfarrkirchen oder auch alleinstehend vorkommen. Meistens haben sie einen kellerartigen, gewöhnlich überwölbten Unterraum, der zur Aufbewahrung von Leichen geeignet war und sie als Todtenkapellen kennzeichnet; darauf bezieht sich denn auch der Name Karner (Carnarium, von Caro, das Fleisch), den sie in diesen Gegenden meistens tragen. Zuweilen aber sind sie auch ohne solche Gruft und mithin zu anderer Bestimmung errichtet, und es steht fest, dass sie als ländliche Pfarrkirchen dienten, wie die Kapellen zu St. Lorenzen bei Markersdorf im Wiener Walde, zu Scheiblingskirchen in Niederösterreich, zu Petronell bei Deutsch-Altenburg[1]. An heidnischen Ursprung, den die Volksmeinung diesen Gebäuden zugeschrieben hat, ist nicht zu denken; bei der Bestimmung zu Grabkapellen hat die runde Form nichts Auffallendes, man hielt sie für eine Nachahmung der Kirche des heiligen Grabes zu Jerusalem und wählte sie daher gern zu diesem Zwecke. Dass man sie dann auch auf andere kleinere kirchliche Bauten übertrug, erklärt sich vielleicht daraus, dass man in diesen dem Holzbau ergebenen Gegenden die solidere Constructionsweise zuerst nur an Grabkapellen (welche die Gebeine bis zum jüngsten Tage bewahren sollten) angewendet hatte und daher, mit Ausnahme von einigen durch fremde Hülfe erbauten bischöflichen oder klösterlichen Kirchen, nur in dieser Form kannte. Ueber die Entstehungszeit dieses Gebrauchs haben wir keine Andeutung; in Böhmen, wo solche Rundbauten am häufigsten vorkommen, sind sie höchst einfach und können daher schon früher Entstehung sein. In den andern Provinzen haben sie oft reichen Schmuck von verzierten Bogenfriesen und Säulenbündeln, von Portalen, die theils der Chornische gegenüber, theils seitwärts gelegen sind, alles in spätromanischen Formen und also auf die zweite Hälfte des 12. oder die erste des 13. Jahrhunderts hindeutend. Zu den bedeutendsten Gruftkapellen gehören die zu Deutsch-Altenburg an der Ungarischen Grenze, zu Wiener Neustadt, zu St. Lambrecht und Hartberg in Steiermark; durch die elegante Behandlung der späteren Uebergangsformen zeichnen sich die zu Mödling bei Wien, zu Pulkau, zu Oedenburg und besonders die Dreikönigskapelle zu Tuln[2] aus, bei welcher in der Wandgliederung durch Blenden schon der Spitzbogen neben dem Kleeblattbogen auftritt.

---

[1] Vgl. oben Band IV, S. 195, Heider, über die Bestimmung der romanischen Rundbauten in den Mittheil. d. k. k. Centr.-Comm. I. 53. Vgl. auch ebenda I. 251, III. 263, IV. 47, V. 337 und besonders Dr. K. Lind, ebenda Bd. XII. (1867), S. 162 ff. — Ueber S. Lorenzen, vgl. Jahrbuch der Centr.-Comm. II. S. 138, über Petronell Mitth. XV. S. IV.

[2] Ernst und Oescher, Baudenkmale des Mittelalters im Erzherzogthum Oesterreich.

Auf die Entwickelung des constructiven Sinnes hatten übrigens diese kleinen soliden Bauten keinen Einfluss. Die Ueberwölbung grösserer Kirchen fand sehr langsam Eingang. Die Cistercienser, also fremde, mit auswärtigen Bausitten hierher kommende Mönche hatten zwar schon in der 1187 geweihten Kirche zu Heiligenkreuz und in andern Bauten dieses einflussreichen Ordens Beispiele grossartiger Gewölbeanlagen gegeben, aber noch um das Jahr 1200 war die flache Decke und die rein romanische Form in ausschliesslicher Anwendung. Erst in den folgenden Jahrzehnten entstanden einige weiter unten näher zu erwähnende Kirchen veränderter Form, meistens mit quadraten Gewölben, spitzbogigen Arcaden und mehr oder weniger ausgebildeter Gliederung der Pfeiler, welche dann auch im Aeusseren mit mannigfaltig gestalteten Rundbogenfriesen und mit wirkungsvollen Thurmgruppen geschmückt sind und überhaupt den Charakter des deutschen Uebergangsstyls zeigen. Aber trotz dieser allgemeinen Uebereinstimmung sind diese Bauten in den constructiven Einzelheiten so verschieden, dass man sie keinesweges der Entwickelung einer localen Schule, sondern nur mannigfach sich durchkreuzenden auswärtigen Einflüssen zuschreiben kann, welche dann durch den Zusammenhang der verschiedenen Mönchsorden oder durch den Einfluss der angrenzenden Gegenden auf diese zum Theil zerstreut gelegenen Kirchen wohl zu erklären sind. Nur in einer Beziehung finden wir dann aber eine weit verbreite Uebereinstimmung. Jene Vorliebe für phantastische Ornamentation, die wir über das ganze südliche Deutschland verbreitet fanden, zeigt sich nämlich auch hier, aber in etwas anderer Weise und mit einigermaassen wiederkehrenden Formen. Zum Theil gefällt sich auch hier der decorative Trieb in bedeutungsvollen, räthselhaften menschlichen und thierischen Gestalten, wie wir sie in Rosheim im Elsass, an der Schottenkirche in Regensburg und an andern Orten wahrnahmen, welche dann, mit sehr mangelhafter Plastik ausgeführt, an beliebigen Stellen der Aussenmauern angebracht sind. So zunächst die sehr roh gearbeiteten Sculpturen an der in reichem romanischem Style und wahrscheinlich erst in den Jahren 1210 — 1230 erbauten Chornische der Kirche zu Schöngrabern in Niederösterreich. Einige derselben lassen bestimmte Gegenstände der heiligen Schrift, den Sündenfall, das Opfer Abels und Kains u. A. erkennen, andere aber sind so phantastisch und willkürlich, dass es nicht gelungen ist, ihren Sinn zu errathen[1]). Auch an der romanischen Westfaçade des Stephansdomes zu Wien, am Giebel der Stiftskirche zu Wiener Neustadt und an andern Orten finden sich solche phantastische Figuren regellos und mit schwachen symmetrischen Beziehungen eingemauert.

---

[1]) Abbildungen und gelehrte Untersuchungen bei Dr. Heider, die romanische Kirche zu Schöngrabern, 1855.

Wichtiger als diese verfrüheten plastischen Versuche sind dann aber die rundbogigen Portale, welche an einigen dieser Kirchen erhalten sind und an denen sich diese süddeutsche Neigung für reiche Ornamentation in edelster Anwendung und bereits unter der Zucht eines weiter ausgebildeten Stylgefühls zeigt. Das berühmteste dieser Portale ist das auf der Westseite von St. Stephan in Wien, die sogenannte Riesenpforte. Sie ist, wenn auch an sich nicht von sehr grossen Dimensionen (die lichte Höhe der Thüröffnung bis zum Deckbalken beträgt 14 Fuss, die lichte Breite kaum 8 Fuss), doch durch Ausdehnung und Anordnung wahrhaft grossartig. Die Verhältnisse sind höchst regelmässig; die Breite jeder Seitenwand und die Höhe des Bogenfeldes mit allen seinen Archivolten sind einander und der lichten Höhe der Thüröffnung fast gleich. Jede der Seitenwände enthält zwischen den kräftig hervortretenden und zierlich ausgekehlten Wandecken fünf, ausserdem stehen an den beiden äusseren Wandpfeilern noch zwei, im Ganzen also auf jeder Seite sieben Säulen, deren Stämme alle reich verziert sind und zwar in regelmässiger Abwechselung mit sehr kräftigen, rautenförmigen Bandverschlingungen oder mit leichterem Blattwerk. Darüber kreisen ausser dem den äusseren Wandpfeilern entsprechenden glatten Bogen zehn concentrische Rundstäbe, wiederum regelmässig wechselnd, theils glatt, theils mit reichen schattenden Verzierungen, den Säulenstämmen ähnlich. Die Kapitäle sind mit knospenartigem und diamantirtem Blattwerk ausgestattet, aus welchem hier und da Köpfe hervorschauen. Auf dem hohen Deckgesimse sind die Halbfiguren der Apostel und anderer Heiligen in etwas freierer Behandlung angebracht, während das Bildwerk des Bogenfeldes, Christus in der Glorie von zwei Engeln getragen, noch völlig den strengen Styl der romanischen Epoche hat. Die ganze architektonische Anlage wirkt durch das regelmässige Alterniren verzierter und glatter Theile und vermöge der dadurch belebten Kreisbewegung der Archivolten höchst imponirend und gehört zu den prachtvollsten Leistungen dieses reichen Styls. Nachrichten über die Entstehungszeit fehlen; man wird sie bei der späten Entwickelung dieser Gegend nicht früher als in das erste Viertel des dreizehnten Jahrhunderts, vielleicht sogar noch etwas später, setzen dürfen[1].

Aehnliche Portale, zum Theil mit genauer Wiederholung der ornamen-

[1]) Man weiss nur von einem im Jahre 1144 geweihten Bau und von Herstellungen nach den Bränden von 1258 und 1275, denen dies Portal nicht zugeschrieben werden kann. — Der Spitzbogen, welcher äusserlich die rundbogigen Archivolten umgiebt, ist eine charakteristische Zuthat, welche die Entstehung an der Grenze zweier Style bezeichnet. Abbildungen bei Tschischka, der Stephans-Dom. Wien 1832. Taf. 15, bei Lichnowsky, Denkmale Taf. 3 ff., L. Förster. Allg. Bauzeitung 1853, Tafel 537, E. Förster, Denkmale Bd. VI, Mittheilungen der k. k. Central-Commission, Band IX, Taf. XIII, XIV.

tistischen Motive finden sich dann sowohl in der näheren Umgebung von **Wien** als in entfernteren Provinzen. So in Oesterreich selbst an der Stiftskirche zu Wiener Neustadt, an der Rundkapelle zu Mödling bei Wien, an der Kirche zu Klein-Mariazell, an der Dreikönigskapelle zu Tuln [1]. Zwei sehr bedeutende Prachtportale dieser Art besitzt Mähren, das eine am nördlichen Seitenschiffe der unten erwähnten Benetictinerkirche zu Trebitsch [2], das andere an der Cistercienserkirche zu Tischnowitz. Dieses, obgleich noch in überwiegend romanischer Form, doch schon nach 1238, vielleicht schon um die Mitte des Jahrhunderts entstanden und mit der stylvollen aber naturalistischen Behandlung des Laubwerks, die sich erst im gothischen Style entwickelte [3]. Mehrere Portale dieser Art finden sich in Ungarn. So zunächst das an der Klosterkirche St. Ják im Oedenburger Comitate [4], welches an den drei inneren Archivolten noch ganz rundbogig, dann aber nicht bloss wie in Wien und in Neustadt von einer schmucklosen Spitze umrahmt ist, sondern in seiner äussern Hälfte mit drei reich verzierten Spitzbögen sich erhebt. Die Ornamentation am Portal selbst besteht ausschliesslich in gebrochenen oder sich rautenförmig durchschneidenden Linien, dagegen sind an dem Giebel, der oben die Ausladung des Portals bekrönt, in kleeblattförmig geschlossenen Nischen die Statuen Christi und der Apostel aufgestellt. Aehnlich, fast bis zur Ueberladung mit gewundenen Kanneluren und anderen Ornamenten geschmückt, ist das Portal der benachbarten Kirche zu Horpacz [5]; geringeren Umfangs, aber schöner das an der Kirche des im Jahre 1202 gegründeten Benedictinerklosters zu Lébeny (Leiden) bei Raab [6]. Hier, wie in der schon erwähnten Kirche desselben Ordens zu Trebitsch in Mähren sind im Gegensatze zu der Ornamentation des Wiener Portals die Säulenstämme und Archivolten glatt geblieben, dagegen die vertieften Stellen dazwischen mit kräftigen, starke Gegensätze von Licht und Schatten gebenden Verzierungen ausgestattet. Auch Böhmen hat zwei solche Portale aufzuweisen, das eine an der Kapelle zu Podvinec, das andere zu Zabor.

Endlich finden wir auch noch in Schlesien, am Weitesten gegen Nordosten vorgerückt, ein Beispiel dieses decorativen Styls, nämlich an dem

---

[1] Ansichten und Risse bei Ernst und Oescher Heft 4. Vgl. Dr. Lind über Rundbauten etc. in den Mitth. der k. k. Centr.-Comm. Bd. XII. 1867. S. 162 ff.

[2] Mittelalterliche Kunstdenkmale des össterreichischen Kaiserstaates II, Taf. 17.

[3] Wocel im Jahrbuch d. k. k. Centralcomm. 1858.

[4] Eitelberger in den mittelalterl. Kunstdenkmalen des österreichischen Kaiserstaates Bd. I und Jahrb. d. k. k. Centr.-Comm, Bd. I.

[5] M. A. Kunstdenkm. a. a. O. S. 90.

[6] Vgl. die Zeichnungen von Essenwein in den Mittheilungen der k. k. Central-Comm. II, S. 9.

Prachtportale, welches im Jahre 1546 von der abgebrochenen Kirche des St. Vincenzklosters an die Kirche zu St. Maria Magdalena in Breslau versetzt ist[1]). Drei Säulen, deren Stämme, mit Ausnahme der beiden letzten, mit Rankengewinden, Streifen oder gebrochenen Kanneluren geschmückt sind, stehen auf jeder Seite; auch die Thürpfosten sind mit Rankengewinden bedeckt, welche Medaillons mit phantastischen Gestalten umschliessen. Die steile attische Basis hat das ausgebildete Eckblatt, die Kapitäle sind noch würfelförmig, aber meist mit abgerundeten Ecken und zwischen Rankengewinden überreich mit menschlichen Gestalten, Drachen, Greifen und Vögeln ausgestattet. Die hohe, kräftig profilirte Deckplatte ist dagegen ohne Sculptur. Die Archivolten wölben sich, den drei Säulen und den Thürpfosten entsprechend, in vier zurückweichenden Ordnungen und sind wiederum reich verziert, besonders die über dem innersten Säulenpaare, indem sie in sieben Reliefs mit fast zu zwei Drittheilen heraustretenden Figuren ohne alle Trennung durch Baldachine oder andere Begrenzung die Geschichte Christi von der Verkündigung bis zur Taufe enthält. Die Wahl dieser ungewöhnlichen Stelle für die Anbringung des Bildwerks scheint damit zusammenzuhängen, dass Thürsturz und Bogenfeld fehlen, und die Thüröffnung den Bogenraum mit umfasst, so dass die Erbauer auf diese Weise den Mangel des gewöhnlichen Reliefs im Bogenfelde ersetzen wollten. Die Entstehungszeit ist auch hier unbekannt, und wird bei der späten architektonischen Entwickelung dieser östlichen Gegenden, nicht eher als in das dreizehnte Jahrhundert gesetzt werden dürfen. Der romanische Styl, der überhaupt in Schlesien spärlich vertreten ist, gelangte nicht vor dem Ende des zwölften und dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts zu grösserer Ausbildung, und blieb auch dann noch hinter den Schöpfungen des westlichen Deutschlands zurück.

In noch höherem Grade gilt dies von Böhmen[2]), dessen architektonische Entwickelung unter dem Einflusse des slavischen Nationalcharakters spät begonnen hatte und auch in dieser Epoche sich nur langsam über die alte Formlosigkeit erhob[3]). Dazu kommt dann, dass die wenigen, meistens zu Klöstern gehörigen, grösseren und reicher ausgestatteten Kirchen der romanischen Epoche fast sämmtlich in den stürmischen Religionskriegen zerstört

---

[1]) Eine ausführliche Beschreibung bei Dr. Luchs, über einige mittelalterliche Kunstdenkmäler von Breslau. (Besonderer Abdruck eines Schulprogramms, 1855.) S. 41. — Abbildung bei Dr. H. Luchs, romanische und gothische Stilproben aus Breslau und Trebnitz, Breslau 1859, Taf. I.

[2]) B. Grueber, die Kunst des Mittelalters in Böhmen, Mittheilungen d. k. k. Central-Commission 1871, Beiblatt, mit zahlreichen Holzschnitten. — Verschiedene Aufsätze von Wocel und von Grueber in früheren Jahrgängen der Mittheilungen.

[3]) Bd. IV, S. 411.

worden sind oder erhebliche Umgestaltungen im Geschmack anderer Epochen erlitten haben. Das ist in Prag mit der Kirche des Prämonstratenser-Stiftes Strahow geschehen, und von einem andern interessanten Bauwerke Prags aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, von der Kirche St. Johann in vado (unfern der Brücke), sind nur wenige, zu Privathäusern verwendete Mauern erhalten. Das gänzlich verschwundene Langhaus scheint, nach Maassgabe der noch erkennbaren Choranlage, einschiffig gewesen zu sein. Der Chor bestand nämlich aus einer Concha, die aber, sehr ungewöhnlicherweise, mit zwei als Kreuzarme hervortretenden, ganz gleichen Conchen verbunden war. Eines der grössesten und besterhaltenen Denkmäler Böhmens, die ehemalige Prämonstratenserkirche zu Mühlhausen[1]) bei Tabor — um 1184 gegründet — zeigt mit wie schmucklosen Formen man sich damals noch begnügte. Der Chor und das Querhaus sind frühgothisch, aus dem ursprünglichen Bau ist nur das Langhaus erhalten, in welchem Mittelschiff und Seitenschiffe durch fünf Säulenpaare getrennt sind. Die Basen der starken Rundsäulen sind jetzt im Fussboden verborgen, die Kapitäle, durch einen Ring getrennt, gleichen fast einer umgekehrten Basis, auf einem Wulst mit Eckblättern ruht ein schwerer Abacus. Die Kreuzgewölbe ohne Gurten und Rippen sind wohl nur in den Seitenschiffen ursprünglich, das Mittelschiff war anfangs auf eine flache Holzdecke angelegt. Die Obermauern des Schiffs sind völlig ungegliedert, ebenso das Aeussere, dem Lisenen und Bogenfriese gänzlich fehlen, selbst an den beiden mächtigen Thürmen der Westfront. Die Formen sind also der alten Georgskirche in Prag[2]) kaum überlegen. Noch roher sogar ist die St. Wenzelskirche zu Altbunzlau, von der nur die Krypta, auch diese aus dem Schluss des 12. Jahrhunderts, erhalten ist. Die Kreuzgewölbe sind durch Gurten getrennt, welche unmittelbar ohne Deckplatten von den auf das Derbste zugehauenen Würfelkapitälen der 32, meist völlig schmucklosen Säulen aufwachsen. Die nächste Uebereinstimmung mit Mühlhausen zeigt die 1193 gegründete und 1232 vollendete Prämonstratenserkirche zu Tepl[3]), bei welcher die mittlere der drei Apsiden durch einen gothischen Chorschluss verdrängt worden ist und die völlige Entstellung, welche das Innere im 18. Jahrhundert erfahren, nicht mehr erkennen lässt, ob die Anlage ursprünglich auf Gewölbe berechnet war.

Daneben verdienen, ausser den auch in Böhmen häufig vorkommenden Rundcapellen, einige kleinere Kirchen Beachtung, welche, meist in schlichter Form, und grösstentheils einschiffig, manchmal höchst originelle Züge in ihrer Grundrissanlage aufweisen. Die Details haben zwar die Elemente

---

1) Wocel in den Mittheilungen Bd. VIII, S. 11 ff. u. 36 ff. mit Abbildungen.
2) Bd. IV, S. 412.
3) Grueber, Mitth. Bd. XVI, S. XLVI.

der früheren böhmischen Architektur, wie die Würfelkapitäle deren Seitenflächen von Bändern eingerahmt sind, beibehalten, aber an Stelle der ehemaligen Schmucklosigkeit ist doch bereits eine Anwendung von Blattwerk und von reicherer Decoration getreten. So die Kirchen von Tisnitz bei Böhmisch Brod, von Hostivar bei Prag, von St. Jacob bei Kuttenberg[1], in welcher zwei Säulen, auf denen die innere Empore ruht, eine reiche ornamentale Ausstattung zeigen und namentlich die Kirche zu Zabor bei Collin[2], dreischiffig, von vier Säulen getragen, aber in Charakter eines Centralbaues. Der quadrate Mittelraum wie die Nebenräume sind von rippenlosen Kreuzgewölben zwischen breiten Gurten überdeckt, über den vier Mittelsäulen steigt der Thurm auf, dessen Last durch Bögen auf die Aussenwände abgeleitet wird. Ebenso wie diese Kirche haben wir ihres Portals wegen auch die zu Podvinec bei Jungbunzlau bereits erwähnt, die vielleicht erst aus der Mitte des 13. Jahrhunderts herrührt[3]. Sie besteht aus einem dreiseitig geschlossenen Chor und einem quadratischen Raum, der eine Vorhalle mit Empore darüber und das flachgedeckte Schiff umfasst.

Sechstes Kapitel.

Der deutsche Uebergangsstyl; die Schulen mehr constructiver Richtung.

Während in den Rheinlanden der eben geschilderte decorative Styl und im südlichen Deutschland die Neigung zu phantastischer Ornamentation sich verbreiteten, entstanden auf anderen Stellen Neuerungen fast entgegengesetzter Art, welche, anstatt auf vermehrten Schmuck hinzuführen, eher die Einfachheit und Strenge der älteren Bauten noch steigerten. Ihren localen Sitz hatte diese Richtung hauptsächlich in den niederdeutschen, flachen und nach der Meeresküste zu gelegenen Provinzen, allein sporadisch und aus besonderen Ursachen trat sie auch in anderen Theilen Deutschlands auf, und gewann mehr und mehr an Einfluss.

Schon in Westphalen[4], also in unmittelbarer Nähe des Rheinlandes,

---

[1]) Publicirt von Passavant, in der Zeitschrift von v. Quast u. Otte, Bd. I, S. 149 u. Taf. 3.

[2]) Publ. v. Wocel, Mittheil. II, S. 116 ff; Grueber, Mitth. I, S. 199.

[3]) Grueber Mittheil. Bd. XVI, S. CXXII ff. — Förster, Denkmale, Bd. XII. — Angeblich sogar erst 1316 geweiht.

[4]) Vgl. hier überall das bereits angeführte vortreffliche Werk von W. Lübke, die mittelalterliche Kunst Westphalens.

lernen wir diese Richtung kennen. Nirgends zeigt sich die unvertilgbare Verschiedenheit einzelner Bruderstämme desselben Volkes auffallender, als wenn man, nur wenige Stunden vom Laufe des Rheines, die Grenze überschreitet, welche die Wohnsitze des fränkischen Stammes von denen des sächsischen scheidet, und sofort andere Sprachtöne, andere Sitten und Ansichten findet. Während die Rheinländer manche Eigenschaften mit den romanischen Völkern gemein haben, während ihr rascher fliessendes Blut, ihr leicht erregbarer Sinn sie für Fremdes und Neues empfänglich, nach Lebensgenuss und heiterem Schmuck begierig macht, ist in Westphalen der ruhige, verständige, nüchterne Sinn des niedersächsischen Stammes, das treue, fast eigensinnige Festhalten am Hergebrachten reiner und entschiedener ausgeprägt als in irgend einer anderen Gegend. Früher bekehrt und civilisirt als das östliche Deutschland, besass Westphalen schon im elften Jahrhundert reiche und gelehrte Klöster, deren Herrschaft sich zum Theil über weite Gebiete erstreckte, bischöfliche Schulen, in denen Wissenschaft und Kunst eifrige Pflege erhielten. Aber so lange die Bewohner des Landes fast ausschliesslich auf ihren einsamen Höfen hauseten, blieb diese Bildung auf jene geistlichen Mittelpunkte beschränkt, und erst in dieser Epoche, als die Städte zahl- und volkreicher, und durch die diesem Stamme eigene Betriebsamkeit und Sparsamkeit mächtiger geworden waren, erwachte ein höheres geistiges Leben, in welchem sich die Eigenthümlichkeiten des Volkscharakters bestimmter entwickelten und Gestalt annahmèn. Wie wir gesehen haben, war die Wölbung, deren Vortheile dem praktischen Sinne dieser Gegend vorzugsweise einleuchteten, schon früh in Aufnahme gekommen. Ihre ausgedehntere Anwendung führte jetzt zu weiteren Fortschritten, in welchen die Rücksicht auf einfache Zweckmässigkeit vorwaltet, zugleich aber auch der Freiheitssinn und die individuelle Selbständigkeit, welche den Bewohnern dieser Gegend eigen ist, sich in sehr mannigfaltigen Formen und Versuchen reicherer Ausstattung, immer aber mit einer charakteristischen Einfachheit und Derbheit des Schmuckes äussert. Dies Alles ergab denn einen Uebergangsstyl, der aber von dem rheinischen sich wesentlich unterscheidet, und dem Provinzialcharakter Westphalens so sehr zusagte, dass er sich noch lange erhielt und dass manche seiner Formen auch auf den gothischen Styl bei seiner späteren Annahme übergingen.

Die gewöhnlichen Basiliken, welche am Schlusse der vorigen Epoche hier entstanden, hatten, wie wir gesehen haben, häufig die von der rheinischen Weise abweichende Eigenthümlichkeit, dass darin Säulen mit Pfeilern wechselten. Von diesem Anfange ausgehend schritt man nun zu weiteren Versuchen und weiterer Ausschmückung. In einer Reihe meistens wiederum kleinerer Kirchen ist nämlich an die Stelle dieser einen Säule ein Säulenpaar getreten, das mit einem gemeinschaftlichen Kapitäl in der Dicke der Mauer

die Arcadenbögen trägt[1]. So in den Kirchen zu Boke, Hörste, Delbrück, Verne, sämmtlich zwischen Paderborn und Lippstadt gelegen, und dann etwas entfernter in denen zu Opherdike bei Dortmund und Böle bei Hagen[2], die letzten wohl schon vom Ende des zwölften Jahrhunderts. In der Kirche zu Hörste zeigt sich darin eine sinnige Variation, dass die zusammengestellten Säulen ungleich, die eine rund die andere achteckig, und zwar mit wechselnder Stellung gebildet sind und ihre Verbindung durch eine ausgemeisselte Hand, die ihre Kapitäle umfasst, ausgedrückt ist. Auch in reinen Pfeilerbasiliken wurden die Arcadenpfeiler zierlicher gestaltet, indem sie an den abgefaseten Ecken eine feine Halbsäule erhielten. So in den Klosterkirchen zu Lippoldsberg (auf dem rechten Weserufer) und zu Gehrden, so wie in der Stadtkirche zu Brakel bei Höxter. Während diese Bauten an der östlichen Grenze Westphalens sich dem sächsischen Style nähern, zeigt die Marienkirche zu Dortmund schon eine Pfeilerbildung, welche, von jener obenerwähnten eigenthümlich westphälischen Form ausgehend, eine organische Verbindung mit der Wölbung ausdrückt. Die Pfeiler haben nämlich auf den Stirnseiten je eine Halbsäule als Gewölbträger, unter den Scheidbögen dagegen (ähnlich wie, nur mit freistehenden Säulen, in Boke und den anderen damit verwandten Kirchen) zwei verbundene Halbsäulen, die an der Pfeilerhöhe hervortreten und den die Arcade unterfangenden Bogen tragen. Noch reicher und eigenthümlicher ist dies in der benachbarten Dorfkirche zu Brakel, indem hier auch die Gewölbträger des Mittelschiffes verdoppelt sind und zwar dergestalt, dass sich diese Verdoppelung in zwei aufeinandergestellten Stockwerken wiederholt. Um diese Zeit, gegen das Ende des zwölften Jahrhunderts, werden auch die Portale oft überaus reich und geschmackvoll. Sie sind meist nicht von bedeutender Höhe und weichen häufig darin von der gewöhnlichen Form ab, dass die Thüröffnung nicht durch einen geraden Sturz, sondern durch einen Kleeblattbogen gedeckt ist, so dass das Bogenfeld auf die dadurch entstehenden Zwickel beschränkt wird. Das schönste dieser Portale ist das der St. Jacobskirche zu Koesfeld[3], welches durch den rhythmischen Wechsel von glatten und verzierten Theilen und dadurch einen besonderen Werth erhält, dass die polychromische Färbung, mit welcher die Gliederung ausgestattet war, noch sehr wohl erhalten ist. Aehnliche Portale sind das nördliche des westlichen Kreuzschiffes am Dome zu Paderborn, so wie die

---

[1]) Es ist also dieselbe Anordnung wie in der Kathedrale von Sens in Frankreich (S. 60), ohne dass man an einen Einfluss von dorther denken darf.

[2]) Lübke a. a. O. S. III und Taf. 5.

[3]) Lübke a. a. O. S. 147 und 37. — Abgebildet bei Kallenbach u. Schmitt, Taf. XIV.

der Pfarrkirchen zu Vreden, Recklinghausen, Metelen, Lette und St. Johannes zu Billerbeck.

Gleichzeitig wurde aber eine Form herrschend, welche ein sehr entschiedenes Zeugniss für die Richtung auf das Nützliche und Einfache giebt, der rechtwinkelige Chorschluss. Schon in der vorigen Epoche kommt er einige Male vor, jedoch nur ausnahmsweise neben der halbrunden Apsis; in der gegenwärtigen bildet er dagegen mit seltenen Ausnahmen die Regel und wurde so beliebt, dass er aus dem Uebergangsstyle in den gothischen Styl dieser Provinz übertragen wurde. Der Grund für die Annahme dieser Form war wohl schwerlich ein ästhetischer; man zog sie vielmehr vor, weil man eine durchgängige Ueberwölbung haben wollte und die Schwierigkeiten scheute, welche die runde oder polygone Apsis für eine solche verursachte. Aber immerhin zeigt die Wahl dieses Mittels und das Beharren bei dieser Form, dass man an ihrer nüchternen Erscheinung nicht Anstoss nahm. In einigen Fällen wusste man indessen diese schlichten Chorwände sehr anmuthig und constructiv richtig zu behandeln. Man versah nämlich die drei Wände des viereckigen Chorraums mit mehr oder weniger reich gegliederten Wandarcaden, über deren Gesims je ein oder mehrere Oberlichter standen. Dies gab dann die Veranlassung, dass man die Wand oberhalb des Gesimses verjüngte und mit einer davor gelegten Gallerie versah. So findet es sich sehr schön und belebt in den Domen von Osnabrück und Minden gegen Ende des zwölften oder vielleicht am Anfange des dreizehnten Jahrhunderts. Sie beide übertrifft an edler Form und Zweckmässigkeit der Chor des Domes zu Münster. Er ist nämlich ausnahmsweise nicht rechtwinkelig, sondern mit fünf Seiten aus dem Zwölfeck geschlossen und von einem niedrigen Umgange begleitet. Dadurch erhält dann die auch viel reicher gebildete Gallerie, welche sich durch die aufsteigenden Pfeiler durchzieht, eine höhere Bedeutung und reichere Entwickelung. Die Gewölbe und theilweise auch die Schildbögen sind rund, die Arcadenbögen spitz, die Anlage wird daher schon einige Jahrzehnte jünger sein als die der beiden anderen Dome[1]. Wir sehen also, dass die westphälischen Meister, wie die Erfinder des gothischen Styles, darauf bedacht waren, die Mauermassen zu erleichtern und eben dadurch plastisch zu beleben, sie schlugen aber den entgegengesetzten Weg ein, indem sie der leichter gehaltenen oberen Mauer ihre Stützen im Inneren gaben, während der gothische Styl sie nach Aussen verlegte. Sie erlangten dadurch an der Stelle, wo sie es versuchten, sehr schöne und harmonische Formen, aber freilich nicht ein so fruchtbares und vielseitig anwendbares Princip, wie es der gothische Styl besass.

Während dessen war aber eine andere, viel folgenreichere Neuerung

[1] Lübke S. 126, 236, 128.

aufgekommen, die Anlage der Kirchen mit gleichhohen Schiffen, wie man sie zweckmässig benannt hat der Hallenkirchen. In Krypten, in Refectorien und anderen Sälen, auch in kleineren Kapellen [1]) kannte man die Zusammenstellung gleichhoher Wölbungen schon längst, bei grösseren Kirchen hatte man sie, sei es aus Anhänglichkeit an den Basilikentypus, sei es wegen der davon befürchteten Schwierigkeiten, noch nicht angewendet. Wir können als gewiss annehmen, dass es zuerst in Westphalen geschah. Nur hier finden wir diese Form schon im romanischen Style, nur hier ist sie dem Volksgeiste in dem Grade zusagend, dass sie die Basilikenform im Uebergangsstyle fast ganz und im gothischen Style völlig verdrängt. Schon diese Vorliebe lässt auf eine einheimische Entstehung schliessen, völlig entscheidend für eine solche ist aber, dass wir ihre Genesis hier und nur hier vollständig verfolgen können, sie nach mannigfaltigen Versuchen allmälig zu der völligen Ausbildung gelangen sehen, mit der sie in anderen Gegenden unvorbereitet und immer erst in Verbindung mit dem gothischen Style auftritt. Wahrscheinlich entstand der Gedanke anfangs aus haushälterischer Neigung zur Benutzung des Vorhandenen. Wie man früher die alten Pfeilerbasiliken nicht durch neue gewölbte Kirchen ersetzt, sondern überwölbt und dadurch gelernt hatte, die Wölbung vorhandenem Mauerwerk anzupassen, wollte man bei zunehmender Bevölkerung auch den Raum luftiger machen, ohne ein ganz neues Gebäude anzulegen, und erreichte dies durch Erhöhung und später zugleich durch Erweiterung der Seitenschiffe. In einer grossen Zahl von Fällen, und zum Theil in solchen, die sehr frühzeitig scheinen, können wir dies Verfahren wirklich nachweisen, mehrere Male finden wir sogar, dass nur ein Seitenschiff erhöhet, das andere in der alten Gestalt gelassen ist. Es ist daher, wenn auch nicht erwiesen, doch sehr wahrscheinlich, dass solche Aenderungen dem Neubau ähnlicher Kirchen vorhergegangen sind.

Auch bei diesen schloss man sich anfangs noch völlig an den Basilikentypus an, und entfernte sich erst nach und nach von demselben, als man die Vortheile und Erfordernisse der neuen Anordnung besser kennen lernte. Zuerst behielt man die Grundverhältnisse der Basilika vollständig bei, die schmale Anlage der Seitenschiffe, die quadraten Gewölbe, sogar mit Rücksicht auf den bisherigen Gebrauch die zwischen die Gewölbpfeiler gesetzte Arcadensäule. Die Seitenschiffe hatten daher ganz dieselben Gewölbstützen und Gewölbfelder wie bisher; man legte diese nur etwas höher, wodurch dann die Säule bei gleicher Stärke schlanker und die obere Wand des Mittelschiffes über den beiden Arcaden jedes quadraten Gewölbes auf ein kleines unausgefülltes Bogenfeld beschränkt wurde, dem natürlich die Ober-

---

[1]) Die Bartholomäuskapelle in Paderborn, die Kirche zu Melverode bei Braunschweig und die Kapelle von Ramersdorf sind schon in dieser Beziehung angeführt.

lichter fehlten[1]. Dies findet sich in der kleinen Kirche zu Derne bei Dortmund nicht lange nach dem Anfange dieser Epoche mit durchgängiger Anwendung des Rundbogens, in St. Servatius zu Münster, St. Jacobus zu Koesfeld, in der Klosterkirche von Langenhorst, in St. Johannes in Billerbeck, in Legden, in St. Marien (der sogenannten Marktkirche) und St. Nicolaus zu Lippstadt mit Spitzbögen an den Arcaden und meistens auch an den Gewölben bei rundbogigen Fenstern. In den beiden letztgenannten Kirchen ist zu erkennen, dass die Seitenschiffe früher niedriger waren, bei den anderen scheint ihre jetzige Höhe ursprünglich. Bei mehreren derselben ist es erweislich, bei allen wahrscheinlich, dass sie im letzten Viertel des zwölften Jahrhunderts entstanden sind. Die Anwendung des Spitzbogens empfahl sich hier schon dadurch, dass sie jenes unbeleuchtete Bogenfeld verkleinerte und dem Mittelschiffe mehr von dem Lichte der Seitenschiffe zukommen liess. Da dies Bogenfeld das Mittelschiff verfinsterte und die Zwischensäule als Stütze der oberen Wand unentbehrlich war, so musste man wünschen, beide zu beseitigen und den Durchblick bis zu der Gewölbhöhe des Seitenschiffes offen zu lassen. Dies war indessen unmöglich, so lange man neben dem quadraten Gewölbe zwei Seitengewölbe anlegte, und konnte nur geschehen, wenn man, von dem Herkommen quadrater Wölbung abgehend, den länglichen und schmalen Raum neben jedem Gewölbfelde des Mittelschiffes mit einer Wölbung bedeckte, welche keiner mittleren

Fig. 82.

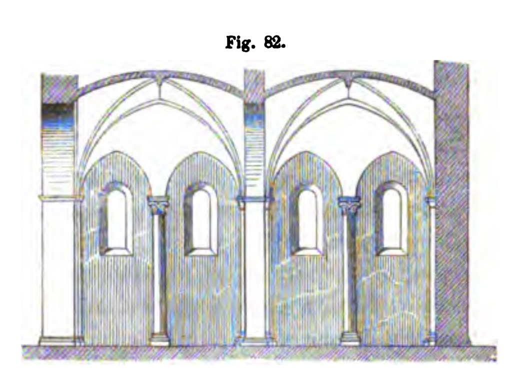
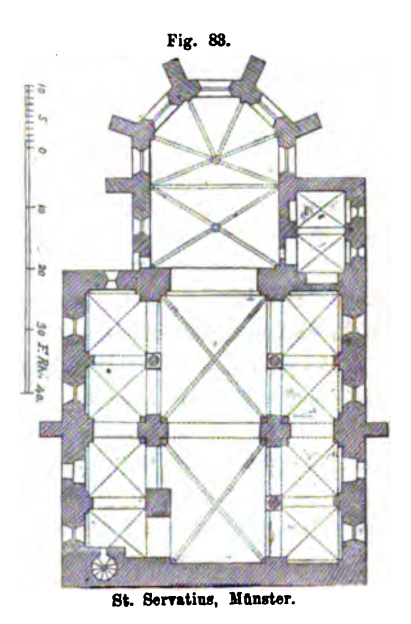


Fig. 83.



St. Servatius, Münster.

[1]) Vgl. Lübke S. 144 ff. und Taf. X.

Stütze bedurfte. Dies geschah dann anfangs in sehr origineller Weise. In einigen Kirchen (St. Maria zur Höhe und St. Thomas in Soest, nebst den Kirchen zu Rüthen und zu Enniger im Münsterlande) hat man den Seitenschiffen halbe Kreuzgewölbe gegeben, deren Scheitelpunkt sich an das Mittelschiff anlehnt und die, da zu den Diagonalgurten eine von einem Wandpilaster aufsteigende mittlere Gurte hinzukommt, eine muschelförmige Gestalt haben. Diese Anordnung ist zwar ganz zweckmässig, da dies Gewölbe sich dem Schub der mittleren Kreuzgewölbe entgegenstemmt, allein sie gewährte zu sehr den Eindruck eines Nothbehelfs, als dass man sich dabei beruhigen konnte. Man gab daher den Seitenschiffen Tonnengewölbe mit einschneidenden Stichkappen, wie sich dies unter anderen an den Kirchen zu Balve und Plettenberg in ähnlicher Weise wie an der früher beschriebenen Dorfkirche zu Melverode bei Braunschweig findet. Endlich kam man auf den Gedanken, den Seitenschiffen, abweichend von dem bisherigen Gebrauche, fast gleiche Breite mit dem Mittelschiffe zu geben, wodurch man in ihnen Gewölbe erhielt, welche bei fast quadratischer Form mit Hülfe des Spitzbogens ohne Schwierigkeit fast dieselbe Höhe erlangten wie die des Mittelschiffes. Wahrscheinlich kam man auch auf dieses Auskunftsmittel zuerst nicht bei Neubauten, sondern bei Herstellungen älterer Kirchen, wo man durch Hinausrücken der Seitenwände bis an die Vorderseite des Kreuzschiffes zugleich eine Vergrösserung des Flächenraumes und die Erleichterung der Gewölbanlage erlangte. Diese Art der Erweiterung hat namentlich an der Stiftskirche zu Ober-Marsberg im Jahre 1233[1]) und, wahrscheinlich etwas früher, an der Münsterkirche zu Herford stattgefunden, an welcher letzten die mannigfaltigen Wölbungsarten und Fensterformen sehr augenscheinlich zeigen, dass der Meister seiner Sache nicht sicher war und Versuche anstellte.

Indessen gab man sehr bald auch bei neuerbauten Kirchen den Seitenschiffen eine grössere, der des Mittelschiffes sich annähernde Breite. So in der Klosterkirche zu Barsinghausen am Deister, bei welcher das Stiftungsjahr 1203 überliefert ist, in der Kirche zu Methler und einigen anderen kleineren Kirchen in der Gegend von Dortmund, und endlich in der schönen, leider nur als Ruine bestehenden Stiftskirche St. Marien zu Lippstadt, deren Fenster zwar auf eine etwas spätere Zeit hinweisen, deren Pfeiler und Grundmauern aber schon gleich nach der Vollendung des noch völlig romanischen Nonnenchors, mithin spätestens um 1230, angelegt zu sein scheinen. In anderen Fällen, wie bei der Dominikanerkirche und bei St. Johann zu

---

[1]) C. Becker theilt im D. Kunstblatt 1855, S. 141 eine (sowohl Lübke als mir selbst entgangene) Inschrift mit, nach welcher die Kirche nach einem Brande von 1230 drei Jahre darauf hergestellt sei.

Warburg und bei den Kirchen zu Wickede und Huckarde sind die Seitenschiffe zwar wieder von schmalerer Form, indessen wurde doch jene breitere Anlage so beliebt, dass sie sich in Westphalen, abweichend von dem Herkommen der meisten anderen Gegenden, in welchen Hallenkirchen aufkamen, auch unter der Herrschaft des gothischen Styles erhielt.

In den meisten dieser Kirchen sind nur die Gewölbe und Arcaden spitz, die Fenster dagegen rundbogig. So findet es sich namentlich noch in der erst 1223 gestifteten, freilich sehr rohen und schmucklosen Kirche zu Elsey an der Lenne. Bald wandte man aber auch an den Fenstern, theils um sie auf beschränktem Raume zu erhöhen, theils wie es scheint bloss zur Abwechselung, den Spitzbogen an. An der Kirche zu Barsinghausen sind die Fenster innerlich rund, äusserlich mit einer schwach hervortretenden Spitze, am Münster zu Herford höchst verschieden, theils rund, theils spitz, theils mit einem Kleeblattbogen bedeckt, in St. Maria zur Höhe in Soest auf der einen Seite rundbogig, auf der anderen spitz, hier aber äusserlich von einem Kleeblattbogen umschlossen, dessen Ecken sich über den oberen Theil des Fensters hineinbiegen und dasselbe theilweise verdecken. An den Kirchen zu Wickede, Huckarde, Methler, Albersloh [1]), welche indessen sämmtlich wohl schon dem zweiten Viertel des dreizehnten Jahrhunderts angehören, sind endlich alle Fenster spitz. Häufig sind sie mit einem Rundstabe eingefasst, der ohne Kapitäl herumläuft aber an verschiedenen Stellen durch Ringe getheilt ist. Meistens stehen sie gruppenweise, zu zweien oder dreien zusammengestellt; in Methler und Wickede sind diese Fensterpaare mit spitzbogigen Blenden bedeckt, die zwischen beiden auf einer Console ruhen. Die Aussenmauern sind mehrentheils mit Lisenen und mit dem Bogenfriese in runder oder spitzer Form ausgestattet. Die Ornamentation ist nicht gerade arm, oft vielmehr wild phantastisch, aber ohne feineres Gefühl, und, besonders an der schon genannten Höhenkirche zu Soest, ungewöhnlich derb und bizarr. Die Gewölbfelder sind immer von schweren eckig profilirten Gurten getrennt, meistens auch mit Rippen in Gestalt eines derben Rundstabes versehen, die aber oft bloss als Zierden zum Scheine vorgelegt sind. Häufig sind die Wölbungen sogar kuppelförmig, aber doch mit Rippen in Stuck bekleidet [2]). Mehrere Male sind diese Rippen vermehrt und zu

---

[1]) Vgl. Organ für christl. Kunst, 1869, mit Abb.

[2]) Dies ist in dem spätromanischen Nonnenchor der Stiftskirche St. Maria zu Lippstadt, wo die Rippen und der Bewurf zum Theil abgefallen sind, vollständig zu sehen. Aehnlich wie Viollet-le-Duc (Dict. I. S. 186), und noch stärker als dieser hat sich ein anderer berühmter Architekt, Hübsch, im D. Kunstbl. 1855, S. 186 in der Anm., für die Ansicht ausgesprochen, dass die Rippen „nicht aus einem constructiven Beweggrunde entstanden sind, sondern lediglich eine decorative Veranlassung haben, um nämlich den beliebt gewordenen, vom Boden aufsteigenden vielen dünnen Blend-

einer eigenthümlichen Verzierung benutzt, indem die Diagonalen zwar bis zum Schlusssteine fortgesetzt, die von den Seiten der Quergurten und Schildbögen ansteigenden Rippen aber, ehe sie jene erreichen, abgebrochen sind, indem sie innerhalb eines durch einen Rundstab in einiger Entfernung vom Schlussstein gebildeten Kreises mit einer Blume endigen. Dies findet sich namentlich an der Kirche St. Johannes zu Billerbeck, im Chor der Kirche zu Legden und an der Vierung des Kreuzes in der Pfarrkirche St. Maria zu Lippstadt, ähnliches, z. B. die Umschliessung des Schlusssteines mit einer Raute und einem Kreise, an anderen Orten. Häufig sind auch in einer und derselben Kirche einige Gewölbe mit Rippen, andere ohne solche, und eben so häufig die Rippen mit einzelnen, an gewissen Stellen angelegten Schilden verziert[1]. Auch herabhängende Schlusssteine finden sich einige Male, so dass der Gedanke decorativer Benutzung der Gewölbe, der in anderen Gegenden erst im vierzehnten Jahrhundert aufkommt, hier, freilich in anderer Weise, frühzeitig auftaucht. Dagegen sind die Pfeiler in den meisten dieser Bauten gleich und in einer dem Systeme der Hallenkirchen wohl entsprechenden, sehr regelmässigen und constructiv richtigen Gestalt aus viereckigem Kern kreuzförmig gebildet, in den Ecken schwächere, auf den vier Seiten stärkere Halbsäulen, alle mit attischer Basis und mit dem Eckblatte und von einem kurzen Kapitälgesimse umgeben, das mit gleichmässigem

säulen einen Scheindienst zu verleihen." Vielleicht soll damit mehr eine technische Meinung über den wirklichen Nutzen der Rippen, als eine historische über die Absicht der Baumeister des Mittelalters ausgesprochen sein. Vom historischen Standpunkte würde sich dagegen einwenden lassen, dass gerade die französischen Meister des frühgothischen Styls keine Blendsäulen vom Boden aufführten, sondern die Gewölbdienste sehr mühsam auf den Kapitälen der Säulen anbrachten, was sich nur durch ihre Meinung von der constructiven Bedeutung dieser Dienste und der auf ihnen ruhenden Rippen erklären lässt. Vom technischen Standpunkte aus dürfte zu bemerken sein, dass wenigstens die frei untergelegten Rippen, welche sich selbst tragen, dem Gewölbe als Verstärkung, oft auch als Lehrbögen dienen mussten, und dass in vielen Fällen (wie Viollet-le-Duc es schon für die Bauten aus der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts bezeugt und wie es später oft augenscheinlich der Fall ist) die Kappen wirklich auf den Rippen ruhen. Einen Beweis dafür, dass die deutschen Meister vom Anfange des dreizehnten Jahrhunderts die Rippen nicht als eine Rechtfertigung der Säulen, sondern diese als Stützen der Rippen ansahen, geben viele Bauten des Uebergangsstyles, z. B. die Vorhalle im Kloster Maulbronn (s. Eisenlohr's Werk über dasselbe), in welchen auch die Diagonalrippen halbkreisförmig, aber, weil sie einen grösseren Halbmesser haben als die Quergurten, bedeutend grösser und deshalb auch die Säulen, welche sie tragen, bedeutend niedriger gehalten sind, als die für die Quergurten und Schildbögen bestimmten; eine Ungleichheit, die man aus decorativen Gründen vermieden haben würde und später wirklich vermied, die daher zeigt, dass man es mit dem Constructiven sehr ernsthaft meinte.

[1]) Lübke a. a. O. Taf. X.

einfachem und derbem Blattwerk besetzt ist. Der Chorschluss ist, wie erwähnt, in den meisten Fällen rechteckig, das Innere im Ganzen schlicht, hell beleuchtet, regelmässig, die Breitenrichtung vermöge der grösseren Breite der Seitenschiffe, des Fortfallens oder doch der verminderten Bedeutung der Kreuzschiffe und der meist nicht bedeutenden Höhe der Schiffe überwiegend. Der Uebelstand, der in dem Systeme der Hallenkirchen durch die grosse Masse des gemeinsamen Daches entsteht, ist mehrere Male dadurch beseitigt, dass die einzelnen Abtheilungen der Seitenschiffe eigene Giebel und Dächer erhalten haben.

Dieser einfache Uebergangsstyl erhielt sich in Westphalen sehr lange und vermischte sich zum Theil noch mit den Formen des entwickelten gothischen Styls. So zeigt er sich auch an dem bedeutendsten Gebäude dieser Gruppe, am Dome zu Paderborn[1]. Offenbar ist dieser nicht aus einem Gusse, sondern durch die Arbeit verschiedener Jahrhunderte entstanden. Das Langhaus hat wieder die einfache Anlage der Hallenkirchen, im Mittelschiffe fast quadratische Gewölbfelder, da der Pfeilerabstand etwa vier Fünftel der Breite beträgt, Seitenschiffe von fast zwei Dritteln der Breite des Mittelschiffes, Pfeiler von kreuzförmiger Anlage mit breitgestalteter Basis, Eckblättern und Kapitälgesimsen, ähnlich wie in Ober-Marsberg, dabei aber mächtige Fenster mit derbem, aus Rundstäben gebildetem Maasswerke, welches die Kenntniss des entwickelten gothischen Styles verräth. Der Chor ist rechtwinkelig geschlossen, ebenso das südliche Kreuzschiff, während das nördliche polygonförmig mit fünf Seiten des Zwölfeckes und durchweg in frühgothischen Formen errichtet ist. Die Geschichte berichtet zuerst von einem 1068 geweihten Bau, aus welchem nur der alterthümliche mächtige Westthurm erhalten ist[2]. Eine an ihn anstossende Pfeilerstellung zeigt noch einfach romanische, aber doch schon spätere Form, und wird daher dem Bau, der eine Weihe im Jahre 1143 zur Folge hatte, zuzuschreiben sein. Aus späterer Zeit wissen wir nur von einem bedeutenden Brande im Jahre 1263, und von einer nach demselben erfolgten Herstellung, aus welcher ohne Zweifel die jetzigen Gewölbe und die Seitenmauern mit ihren Strebepfeilern und Maasswerkfenstern stammen. Zweifelhaft ist dagegen, ob man diesem Herstellungsbau auch die ganze Anlage des Langhauses und die Verwandlung der älteren Basilika in eine Hallenkirche beilegen muss, wie Einige angenommen haben, wogegen aber die Form der Pfeiler und die dadurch bedingte sehr mässige Gewölbhöhe zu sprechen scheinen. Wahrscheinlicher ist daher, dass schon vor jenem Brande eine Hallenkirche bestand, welche entweder in langsamer Fortsetzung des Baues nach der irgend einem

[1]) Lübke a. a. O. S. 173 und Taf. XIII.
[2]) Vgl. Bd. IV, S. 394.

Theile im Jahre 1143 ertheilten Weihe, oder durch einen von derselben unabhängigen, historisch nicht überlieferten Neubau in der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts errichtet war, und deren solide Pfeiler den Brand von 1263 überdauerten und für die nach demselben erfolgte Herstellung maassgebend waren[1]. Dies wird man um so mehr anzunehmen geneigt sein, wenn man mit ihnen den polygonen Ausbau des nördlichen Kreuzarmes vergleicht, dessen Wandsäulchen schon zierliche Kapitäle mit frühgothischem Laubwerk haben, während das Fenstermaasswerk noch in ganz gleicher Weise wie das reichere in den Fenstern des Langhauses aus Rundstäben mit Kapitälen gebildet ist und auch die Gewölbrippen noch nicht die scharfe gothische Profilirung zeigen. Dieser Ausbau möchte daher eben so wie jene Fenster der Herstellung vom Jahre 1263 zuzuschreiben sein, welcher dann aber die in ganz anderem Geiste behandelten Pfeiler unmöglich angehören können. Auf einen Bau in der Zwischenzeit von 1143 bis 1263 deutet auch das nördliche Portal des westlichen Querarms, welches den vollendeten, aber noch rein romanischen Styl vom Ende des zwölften Jahrhunderts zeigt, während das südliche[2] zwar noch rundbogig (sei es mit Benutzung einer älteren Anlage oder im Anschluss an die rundbogigen Formen der spätromanischen Vorhalle), aber in einer Weise verziert ist, welche die Kenntniss des entwickelten gothischen Styls voraussetzt.

Diese Beispiele werden genügen, um die Eigenthümlichkeit des westphälischen Uebergangsstyls zu zeigen, der, wenn auch weniger malerisch und reich als der rheinische, doch in vielen Beziehungen, namentlich durch die Erfindung der Hallenkirchen, einen wesentlichen Einfluss auf die ganze spätere Entwickelung der Architektur in Deutschland ausgeübt hat. Auch sehen wir ihn schon jetzt auf dem Wege weiterer Verbreitung in der Metropolitane des Nordens, in Bremen, wo der Chor des Domes[3], rechtwinkelig mit Mauernischen und einem darauf ruhenden Umgange, denen von Minden und Osnabrück gleicht.

Eine verwandte, aber doch wieder abweichende Richtung bildete sich in den übrigen Ländern des nördlichen Deutschlands, welche sich von der Weser an bis zu den östlichsten Grenzen deutscher Zunge, der Meeresküste entlang und weiter binnenwärts bis zum Fusse der nächsten Berge hinziehen. Die Bewohner dieser Gegenden gehören, wie die von Westphalen, dem niedersächsischen Stamme an, sie unterscheiden sich aber von diesen

---

[1]) Dr. W. E. Giefers, der Dom zu Paderborn, 1860, S. 20, giebt die Ablassurkunde vom Jahr 1267, welche von einer Zerstörung durch Brand spricht.

[2]) Moller's Denkmäler Theil I, Taf. 17.

[3]) Abbildungen bei H. A. Müller, der Dom zu Bremen, 1861.

insofern, als sie nicht in uralten Sitzen hausen, sondern mehr oder weniger Kolonisten sind, welche das Land den Wenden oder doch der unwirthlichen Natur abgewonnen haben. Dazu kommt in baulicher Beziehung der wichtige Unterschied, dass der natürliche Stein, der dort in Fülle gebrochen wird, in diesen Flachländern fehlt, und dass daher grössere Bauunternehmungen hier nur mit Hülfe künstlicher Steine gedeihen konnten. In der vorigen Epoche hatten diejenigen Theile dieses grossen Gebietes, die damals schon zu Deutschland gehörten, in künstlerischer Beziehung noch nichts geleistet. Sie waren zu arm, zu dünn bevölkert, zu sehr mit der harten Arbeit, Wälder und Sümpfe in urbares Land zu verwandeln, beschäftigt gewesen. Man hatte daher auch die Kirchen meistens nur nothdürftig aus Holz erbaut und in den seltenen Fällen, wo man über reichere Mittel verfügen konnte, mit weit hergeholten Hausteinen[1]) in der Weise der südlicheren Gegenden gearbeitet. Sehr bald wird man wohl auch Ziegel angewendet haben, da die Fabrication dieses für solche Gegenden so nützlichen Materials am Rheine aus römischer Zeit her in fortwährender Uebung geblieben und in anderen Gegenden Deutschlands auch wenigstens versucht war[2]). Allein wie selten oder unbedeutend diese Bauten gewesen sein müssen, ergiebt sich schon daraus, dass sie sämmtlich durch spätere Anlagen verdrängt sind.

Anders gestalteten sich die Verhältnisse seit dem Beginne dieser Epoche, als die Länder an der Elbe und östlich von derselben, die bisher theils ganz von Wenden bewohnt, theils doch durch die beständigen Einfälle dieser heidnischen Nachbaren beunruhigt waren, von deutschen und niederländischen Kolonisten besetzt und so grosse geschlossene Territorien gebildet wurden, in welchen Ortschaften und Klöster mit baulichen Bedürfnissen und mit grösseren Mitteln zur Befriedigung derselben erstanden. Den Mangel an Hausteinen ersetzte man auch hier anfangs theils durch Holz, theils durch Feldsteine. Bald aber wurde die Anwendung von Ziegeln allgemein. Feldsteine wurden nunmehr nur zu kleineren Gebäuden oder zu Grundmauern verwendet, Hausteine anfangs, wo es die Mittel gestatteten, aus den sächsischen Gegenden herbeigeführt, um daraus die feineren, der Sculptur bedürftigen Details zu bilden, später aber, um diese Kosten zu ersparen, durch Ornamente, welche sich mit Formsteinen bilden liessen, ersetzt[3]).

---

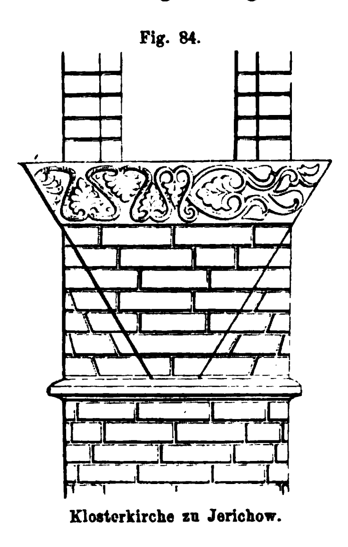
[1]) So nach ausdrücklichen Zeugnissen (Fiorillo a. a. O. II, 107) unter den Erzbischöfen Bezelin und Adalbert in der Mitte des elften Jahrhunderts am Dome zu Bremen und später unter Heinrich dem Löwen an dem zu Bardewyk im Lüneburgischen.

[2]) Schon Bischof Bernward von Hildesheim legte im Anfange des elften Jahrhunderts Ziegelbrennereien an. (Lateres ad tegulam, propria industria, nullo monstrante, composuit. Leibnitz Scr. I, 444).

[3]) Es ist nicht unwahrscheinlich, dass die niederländischen Kolonisten, welche in

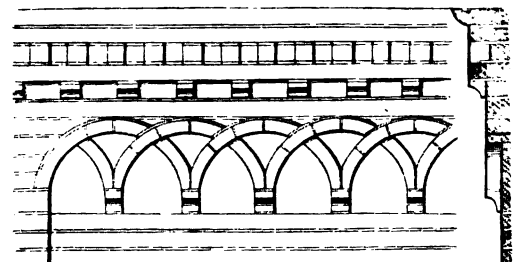
Schon der romanische Styl erhielt hier durch den Einfluss des Materials einen anderen Charakter. Die Zufälligkeiten, welche bei der Anwendung des natürlichen Steins durch die verschiedene Beschaffenheit desselben und durch die Individualität der Arbeiter herbeigeführt waren, fielen fort, der Bau wurde regelmässiger und einfacher. Auf den Reichthum von Sculpturen, auf die Ornamente, in welchen die runde Linie vorherrschte, musste man verzichten, alles auf gerade Linien reduciren. Selbst das Würfelkapitäl, so einfach es war, büsste die volle Rundung seines unteren Theiles ein, und verwandelte sich in einen mehr geradlinigen Körper, dessen Ecken nach unten zu abgeschrägt waren. Es entstand an Stelle des rundschildigen ein trapezförmiges Kapitäl, welches freilich durch den Mangel der Ausladung die Wirkung des Würfelkapitäls nicht erreichte und den Eindruck des Nüchternen macht. Dennoch war diese, mancher Abwechselung fähige Form dem Ziegelbau so zusagend, dass sie sich über das ganze nordöstliche Deutschland verbreitete und sich bis zur Mitte des dreizehnten Jahrhunderts neben manchen Elementen des frühgothischen Styls erhielt [1].

Fig. 84.



Klosterkirche zu Jerichow.

Fig. 85.



Bogenfries aus Jerichow.

Wie das Würfelkapitäl erlitt auch der Rundbogenfries hier eine Veränderung, aber in entgegengesetzter Richtung; während jenes einfacher wurde, wurde er reicher, indem man ihn statt aus einer einfachen Reihe

der Mitte des 12. Jahrhunderts sich in der Mark Brandenburg niederliessen, die Fabrikation und Anwendung von Backsteinen befördert haben. Adler, die niederländischen Kolonien der Mark Brandenburg, Märkische Forschungen, Bd. VII, 1861; ders. Mittelalterl. Backstein-Bauwerke des Preussischen Staates, Berlin 1862, S. 33 f., 36 f. — A. v. Wersebe, Niederländische Kolonien im nördlichen Teutschland. Allein die weitere Ausbildung des Ziegelbaues fällt in eine spätere Zeit und erlangte eine Höhe, welche sie in den Niederlanden niemals erreichte.

[1]) Beispiele und Abbildungen in dem lehrreichen Aufsatze von v. Quast: „Zur Charakteristik des älteren Ziegelbaues in der Mark Brandenburg", im deutschen Kunst-

aus zwei, gleichsam übereinander gelegten und sich durchkreuzenden Bogenreihen bildete. Dieselbe Form haben wir in England kennen gelernt, sie findet sich aber auch in der lombardischen Ebene, und ist gewiss nicht, wie man annehmen könnte, aus einer dieser entfernten Gegenden in die andere übergegangen, sondern überall selbständig, aber aus gleicher Ursache entstanden. Sie hatte überall den Zweck, den Mangel kräftiger plastischer Ornamente durch reicher gebildete flache zu ersetzen. In England war dieser Mangel eine Folge des einheimischen Geschmackes, in der Lombardei aber bediente man sich, wie in unserem deutschen Norden, der Ziegel, welche freie Plastik versagten, dafür aber, sobald man Formsteine zu bilden gelernt hatte, die Ausführung reicherer Linienornamente ohne grosse Anstrengung gestatteten[1]).

Einige der Formen, welche in anderen Gegenden den Uebergangsstyl charakterisiren und dem gothischen Style vorarbeiteten, kamen hier ziemlich früh in Aufnahme. Die Wölbung erregte schon dadurch geringe Schwierigkeiten, dass man nicht, wie in den Gegenden des Steinbaues, verschiedener Materialien, eines stärkeren und schwereren Steines zu den Mauern und eines leichteren zu den Gewölben, bedurfte, und dieselben Ziegel hier wie dort genügten. Nachdem man an den senkrechten Mauern die verbindende Kraft des Mörtels kennen gelernt hatte, lag es nahe, darüber hinauszugehen und nach der gegenüberstehenden Mauer hin eine ähnliche Arbeit zu versuchen. Gab es doch, um die Thüröffnungen in Ziegeln zu decken, kein anderes Mittel als die Wölbung; wie leicht wurde man darauf hingeführt, auch ganze Wände in ähnlicher Weise zu verbinden. Auch der Spitzbogen sagte dem Material zu; die gebrochene Linie ist in Ziegeln leichter herzustellen, als die kreisrunde. Endlich kam der Backsteinbau ganz von selbst auf ein Vorherrschen des Verticalen, weil er bedeutende Ausladungen nicht gestattet, und weil die natürliche Horizontallinie mächtiger Steinlagen ihm fehlt. Aber freilich unterschied sich dieser Uebergangsstyl sehr wesentlich von dem der westlichen Gegenden. Er war nicht der Nachfolger geschmückter

---

blatte 1850, S. 229 ff. Kugler, der diese Kapitälform in Pommern und auf der Insel Rügen fand, vermuthet, dass sie aus Dänemark stamme, von woher Rügen das Christenthum empfangen hatte und zu welchem Pommern im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts noch in abhängigem Verhältnisse stand (Kunstgesch. 2. Aufl. S. 500); indessen spricht die weite Verbreitung gegen diese Herleitung. — Hauptwerk für den norddeutschen Backsteinbau, zunächst der Mark Brandenburg, das angeführte Werk von F. Adler, Mittelalterliche Backsteinbauwerke des Preussischen Staates, I. Band, Berlin 1862, nebst Fortsetzung als Suppl. der Zeitschrift für Bauwesen.

[1]) Ausser den unten näher beschriebenen Kirchen sind die St. Marienkirche zu Salzwedel und die Klosterkirche zu Neu-Ruppin Beispiele früher Anwendung des sich kreuzenden Rundbogenfrieses. v. Quast a. a. O. S. 240.

romanischer Formen, er hing nicht mit dem Bestreben nach Mannigfaltigkeit und Zierde zusammen, er behielt den strengen Charakter der bisherigen rundbogigen Bauten bei, steigerte denselben sogar durch den spröden Ausdruck des schlichten Spitzbogens.

Neben der Eigenthümlichkeit des Materials hatten aber auch der Charakter der Einwohner und die Gestaltung der Verhältnisse einen wesentlichen Einfluss auf die architektonischen Formen. Die deutschen Kolonisten, welche sich in diesen wendischen Marken niederliessen und die Eingeborenen entweder verdrängten oder mit sich verschmolzen, kamen meistens aus Niederdeutschland, aus Holland, Westphalen oder aus den früher kolonisirten Gegenden zwischen der Weser und Elbe; sie brachten daher den schlichten und nüchternen Sinn des niederdeutschen Stammes mit sich, dessen Einwirkung auf die Architektur wir in Westphalen kennen gelernt haben, und bildeten ihn durch ihre Eigenschaft als Ansiedler, die vor Allem auf das Nützliche und Zweckmässige bedacht sein mussten, noch mehr aus. Dazu kam aber noch, dass diese Niederlassungen einen völlig militärischen Charakter hatten. Der Markgraf trat nicht mit den bedingten, allmälig und privatrechtlich erworbenen Rechten auf, wie die Landesherren in den inneren Provinzen Deutschlands; er war mit militärischer Obergewalt vom Kaiser beliehen, hatte keine Dynasten, keine freien Städte, nicht einmal freie Bauern zu berücksichtigen. Seine erste Aufgabe war, das Land zu besetzen, es gegen Einfälle und Aufstände der besiegten Wenden zu sichern. Ueberall stiegen daher Burgen auf, deren Befehlshaber und Besatzung statt des Soldes zu ihrem Unterhalte mit den umherliegenden Ländereien belehnt wurden und diese durch die unterworfenen Wenden oder mitgebrachte deutsche Hörige bearbeiten liessen. In den Burgen waren die Kirchen der Umgegend, neben ihnen lagen die Wohnungen der belehnten Burgmannschaft, sammelten sich die Gewerbtreibenden, deren man bedurfte; sie wurden die festen Punkte deutscher Civilisation im slavischen Lande, die späteren Städte. Das ganze Land stand also unter militärischer Disciplin, alle Verhältnisse waren gleichförmig wie der flache Boden, auf dem sie entstanden; von jener Mannigfaltigkeit verschiedener Berechtigungen, welche die älteren deutschen Provinzen enthielten, war hier eben so wenig eine Spur, wie von den Bergen, welche jene oberen Gegenden beleben. Diese eigenthümlichen Verhältnisse gaben natürlich auch dem Charakter der Bewohner ein bestimmtes Gepräge, eine knappe, militärische Haltung, welche auf die Architektur um so mehr übergehen musste, als sie ihre erste Schule an den Burgen und an befestigten Kirchen machte, als selbst die Klöster, welche in diesen Gegenden gegründet wurden, Befestigungen nicht entbehren konnten. Ueberdies gehörten die meisten dieser Klöster dem neugestifteten Cistercienserorden an, der auch hier in gewohnter einfacher Weise baute und auf den einheimischen Geschmack

in dieser Richtung einwirkte[1]. Es entstand aus allem diesem ein Styl, welcher auf den Luxus plastischer Ornamente verzichtete, dafür aber das Verdienst einer consequenten, wo möglich grossartigen Haltung und präciser Ausführung hatte.

Von den ältesten Bauten in Feldsteinen ist nur weniges erhalten, und dieses beschränkt sich meist auf den Unterbau der Thürme, welche vor der Front später erneuerter Kirchen emporstiegen. Die unteren Partien des Westbaues der St. Godehardskirche zu Brandenburg[2]) sind noch ein Rest der zwischen 1158—1161 errichteten Kirche, auch der Westbau des Doms in Havelberg[3]) gehört dem 12. Jahrhundert an. Verhältnissmässig spät, in den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts, ist der Westbau der Nicolaikirche in Berlin entstanden, welcher bereits Formen des Uebergangsstyls, allerdings bei sehr derber Behandlung, in diesem spröden Material zeigt, das sich auch noch längere Zeit hindurch an Dorfkirchen und an Nebengebäuden erhielt. Der Granitbau, theilweise schon mit dem Backsteinbau verbunden, herrscht sodann in der kleinen Klosterkirche zu Krewese in der Altmark, die 1157 begonnen, aber nach späteren Bränden vielfach umgestaltet ist. Hier treten, mit viereckigen Pfeilern wechselnd, derbe Rundpfeiler auf, grob aus Granit zugehauen, mit einer Schräge unter der Deckplatte, welche die einzige Kunstform bildet. Während Mittelschiff und Langchor ursprünglich flach gedeckt waren, besassen die Seitenschiffe schlichte Tonnengewölbe, so dass wir hier den ältesten Gewölbebau der Mark haben[4]).

In der Mitte des 12. Jahrhunderts bürgerte sich nun der Ziegelbau ein, aber zunächst kam die Wölbung keineswegs mit ihm zugleich in Aufnahme, man begnügte sich vielmehr, wie es damals im östlichen Deutschland meistens geschah, mit gerader Decke. Dies zeigt die älteste consequent durchgeführte Backstein-Kirche der Mark Brandenburg, die Kirche des 1144 gestifteten Prämonstratenserklosters zu Jerichow[5]), welche bald nach dieser Zeit angefangen wurde und wahrscheinlich um 1159 bereits vollendet

---

[1]) Nur in der Altmark bestanden Benediktinermönchsklöster; in der Mark Brandenburg und in der Lausitz waren dagegen 26 Cistercienserklöster, während die anderen Klöster hauptsächlich den Augustinern, Prämonstratensern und den im dreizehnten Jahrhundert gestifteten Bettelorden angehörten. Klöden, zur Geschichte der Marienverehrung in der Mark Brandenburg, Berlin 1840, S. 33 ff.

[2]) Adler, Mittelalterl. Backstein-Bauw., S. 25, mit Holzschnitt.

[3]) Adler a. a. O. Taf. LII.

[4]) Adler a. a. O. S. 44 f., Taf. XXV.

[5]) Aussenansicht bei Strack und Meierheim, architektonische Denkmale der Altmark. Nähere kritische Beschreibung bei v. Quast in dem angeführten Aufsatze. — Adler, a. a. O. Taf. XXI — XXIII.

war. Es ist eine Basilika mit höherem Mittelschiffe und Querschiffe, nur in der Krypta und in der runden Chornische gewölbt, die Aussenwand an Seitenschiffen und Apsis mit senkrechten, rechtwinkelig vorspringenden Lisenen und mit Rundbogenfriesen ausgestattet. Ausser den Basen und Kapitälen der Krypta und den Deckplatten auf den Säulen des Schiffes ist alles in Ziegeln ausgeführt. Die Kapitäle des Langhauses haben schon hier jene eckige Würfelgestalt, die Basis entbehrt des Eckblattes. Der ganze Bau ist zwar höchst einfach, giebt aber die feierliche und doch harmonische Wirkung, welche auch bei den späteren Wandlungen des Styles den Gebäuden dieser Gegend blieb. Auffallend ist, dass man statt der damals in den Ländern des Hausteines üblichen Pfeiler freistehende Rundsäulen als Arcadenträger anwendete, obgleich ihre Herstellung in Ziegeln grössere Schwierigkeiten hatte; da wir aber dieselbe Form in Krewese gefunden, mag sie aus dem älteren Granitbau übernommen sein. Die ziemlich hohe Krypta öffnet sich in je zwei Bögen gegen das Langhaus und die Querhausarme. — Die Nebenchöre und der Thurmbau der Westfront, dessen Uebergangsformen sich bereits der Gothik nähern, sind ein Zusatz aus späterer Zeit.

Im Jahre 1179 wird der Dom zu Brandenburg als im Bau begriffen erwähnt, und wahrscheinlich war er 1194 bereits vollendet [1]. Auch hier tritt der Ziegelbau auf, nun aber, unter Beseitigung der schwierigen Rundsäule, mit viereckigen Pfeilern, zum Theil mit Ecksäulchen. Einige Theile der Mauern und die Arcaden des Schiffes sind aus jenem Bau erhalten, der später überwölbt und auch sonst verändert ist. Auch die Krypta, wie in Jerichow von bedeutender Höhe, gehört noch der ursprünglichen Bauzeit an und zeigt in ihren Wandpfeilern eine höchst merkwürdige Form: sie bestehen aus Paaren von Halbsäulen mit rundschildigen Würfelkapitälen und ebensolchen Basen, und mit Pfeilerkanten, welche jedesmal zwischen den beiden Säulen übereck heraustreten. Die freistehenden Sandsteinsäulen mit reichen Kapitälen in der Mitte der Krypta und ebenso ihr polygoner Abschluss sind erst ein Zusatz des Uebergangsstyls aus dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts [2]. — Ein kleinerer Bau, die Nicolaikirche bei Brandenburg, vor 1173 gegründet, besteht noch jetzt in ursprünglicher Gestalt. Sie ist wiederum eine einfache, in allen Details noch ganz romanische Basilika; das Langhaus von fünf Arcaden auf jeder Seite mit kreuzförmigen Pfeilern auf attischer Basis, mit kreisrunden Fenstern und gerader Decke, ein Kreuzschiff, jedoch in gleicher Flucht mit den Aussenmauern der

[1] Adler a. a. p. 10. — Ein 1165 begonnener, schon 1166 geweihter Dombau war höchst wahrscheinlich nur eine Herstelluug der nahe gelegenen Peterscapelle als provisorischen Domes.

[2] Adler a. a. O. Taf. V — VII.

Seitenschiffe, dies und die Vorlage des Chores mit zwei auf Wandpfeilern ruhenden Kreuzgewölben ohne Rippen, die Concha endlich halbkreisförmig von drei rundbogigen Fenstern beleuchtet. Die Bogenfriese sind zum Theil rundbogig oder aus sich durchschneidenden Bögen gebildet, zum Theil spitzbogig oder spitzgiebelig, und selbst die Arcaden des Langhauses haben theilweise eine leichte Zuspitzung.

Bald darauf, ungefähr gleichzeitig mit der Anlage des Braunschweiger Domes, wurde die Wölbung auch bei grösseren und in Basilikenform angelegten Kirchen angewendet. Beispiele sind der Dom in Lübeck und die Cistercienserkirche zu Dobrilugk in der Lausitz[1]), jener schon 1173[2]), diese wahrscheinlich 1181 gegründet, beide mit quadraten Gewölben und viereckigen, durch Vorlagen verstärkten Pfeilern. Von jenem ist nur noch im Mittelschiffe die ursprüngliche Gestalt erkennbar, die Kirche zu Dobrilugk dagegen ist noch wohl erhalten und zeigt schon interessante Abweichungen von dem herrschenden Style. Sie hat sehr regelmässige Kreuzgestalt, das Langhaus aus vier doppelten zwischen zwei einfachen Jochen, das Kreuzschiff mit der Vierung aus drei Quadraten, der Chor aus quadratischer Vorlage und der runden Nische bestehend, die Seitenschiffe des Langhauses von halber Mittelschiffbreite. Die Halbsäulen, welche nur an den östlichen Vierungspfeilern vorkommen, haben schwere, unten wenig abgerundete Würfelknäufe und volle schwere Stämme. Während dies ihnen aber ein alterthümliches Ansehen giebt, haben andere Theile schon feinere Formen. Besonders zeigt sich dies an der Chornische, welche aussen durch zwei Halbsäulen mit Würfelkapitälen in drei Abtheilungen getheilt ist, deren jede ein ziemlich grosses, mit doppelten Säulen und vorspringenden Ecken reich abgestuftes Fenster enthält, und die besonders auch im Innern sehr günstig wirken. Darüber läuft am Rande des Daches unter einem zierlich gebildeten Friese von sich durchkreuzenden Bögen, der sich auch an den übrigen Theilen des Gebäudes findet, eine eigenthümliche Verzierung von kleinen fensterähnlichen Oeffnungen hin, die in ihrer Wirkung einigermaassen an die Zwerggallerien der rheinischen Kirchen erinnert. Bemerkenswerth ist auch die Form der Fenster im Oberschiffe und in den Kreuzarmen. Sie sind nämlich gross und zweitheilig, so jedoch, dass das Bogenfeld zwischen den kleineren und den sie umschliessenden grösseren Bögen undurchbrochen ist. Sie geben daher ungefähr die Form, welche in anderen Gegenden auf die Bildung der Maaswerkfenster hinwirkte. Auch die Nicolaikirche zu Treuenbriezen, kreuzförmig und mit drei Apsiden, von denen zwei vor

---

1) Puttrich II, 2, Serie Lausitz. — Adler Taf. LXII, LXIII.

2) Deecke, die freie Stadt Lübeck, S. 27. Vgl. Schlosser und Tischbein, Denkmale altdeutscher Baukunst in Lübeck, Taf. VIII.

der Ostseite des Querhauses liegen, zeigt ein ähnliches Bestreben nach reicherer Ausstattung, indem die Lisenen an der Chornische kannelirt und die gekuppelten Fenster der Kreuzschiffe durch zierliche, aus vor- und zurücktretenden Steinen gebildete Archivolten bekrönt sind. Sie mag, da sie schon in einzelnen Theilen Spitzbögen zeigt, im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts entstanden sein[1]).

Sehr merkwürdig ist die Klosterkirche zu Arendsee in der Altmark (1184 gestiftet, 1208 bereits vollendet)[2]), weil auch sie zeigt, wie die Anwendung von Ziegeln die Wölbung beförderte, aber zugleich auch zu Versuchen und Neuerungen antrieb. Hier ist nämlich der Chor mit glatten Kreuzgewölben, jedes Seitenschiff mit einem Tonnengewölbe, das Mittelschiff und die Querarme aber mit Kuppeln gedeckt. Man sieht, der Baumeister versuchte sich in mannigfaltigen Wölbungsarten und scheute auch die ungewöhnliche Kuppelform nicht. Die schlanken Arcaden ruhen auf ganz schlichten quadratischen Pfeilern, nur die Vierungspfeiler sind kreuzförmig und haben Halbsäulenvorlagen mit trapezförmigen Würfelkapitälen. Das Aeussere, im Ganzen sehr schlicht, zeichnet sich durch ein schön gegliedertes Portal an der südlichen Querhausfront aus, welches zwischen eckiger Gliederung auch Säulen enthält; das Westportal ist schmal und niedrig, aber gemeinschaftlich mit den drei Fenstern des oberen Stockwerkes durch einen hohen Blendbogen eingefasst, welcher das Hauptmotiv der thurmlosen Façade bildet.

Die nahe gelegene Kirche zu Diesdorf[3]) ist dieser sehr verwandt, aber ruhiger und einfacher. Die Bauzeit gehört ebenfalls dem Ende des zwölften Jahrhunderts an, nur die Osttheile könnten bereits in den Jahren 1157—1161, unter dem Einfluss der Kirche von Jerichow, zunächst ungewölbt, entstanden sein. Das rippenlose Kreuzgewölbe geht durch, die Fenster sind schon paarweise gestellt, zur Wölbung steigen schlanke Halbsäulen an allen Hauptpfeilern empor, die zugleich, ebenso wie die schmalrechteckigen Nebenpfeiler, nach den Arcaden zu mit Halbsäulen besetzt sind. Auch hier wie in Arendsee hat das südliche Querhaus ein reicheres Portal, während an der westlichen Façade das niedrige Portal durch einen Blendbogen mit den oberen Fenstern, die aber hier schon spitzbogig sind, zu einer Gruppe verbunden wird.

Den ausgebildeten Uebergangsstyl zeigt die Kirche St. Lorenz zu Salzwedel. Dem ursprünglichen, noch dem ersten Viertel des 13. Jahrhunderts zugehörigen Bau entstammt nur das dreischiffige Langhaus, dessen

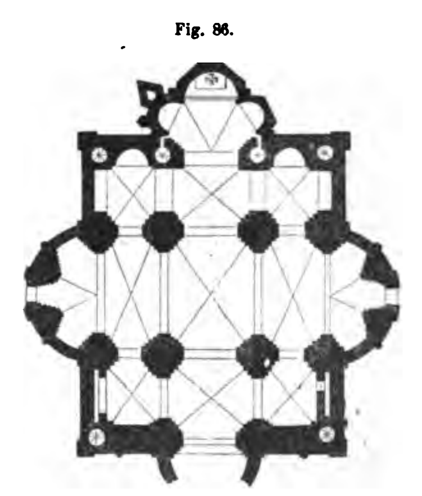
---

1) Puttrich II, 2, Serie Jüterbog, Taf. 12, S. 27 und 35. — Adler, Bl. LXX.
2) Adler a. a. O. Taf. XXVI — XXVIII, S. 47 ff.
3) Adler, Taf. XXVIII, XXIX, S. 49 ff.

Seitenschiffe nicht mehr existiren. Der Westbau und der gerade geschlossene Chor kamen etwas später hinzu. Die Oberlichter des Langhauses sind kreisförmig, der Schildbögen spitz und theilweise kleeblattförmig, die Wölbung selbst rührt erst aus der spätgothischen Epoche her. Ursprünglich bestanden offenbar sechstheilige quadratische Gewölbe, denn nicht nur die Hauptpfeiler, auch die Nebenpfeiler haben nach allen vier Seiten Halbsäulenvorlagen, von welchen die gegen das Mittelschiff gerichteten bis zur Wölbung emporsteigen, ja das östlichste Nebenpfeilerpaar kommt sogar dadurch der frühen französischen Gothik nahe, dass es nur aus einfachen, stärkeren Rundsäulen besteht, über deren Kapitäl erst die nach oben steigende Halbsäule beginnt.

Der bedeutendste Uebergangsbau der Mark: die Marienkirche auf dem Harlungerberge bei Brandenburg [1]), ist im Jahre 1722 abgebrochen und uns nur durch Abbildungen und durch ein nach diesen gemachtes Modell bekannt. Ihre Anordnung war eine sehr ungewöhnliche; ein fast quadratischer Grundplan, auf jeder Seite mit einer halbkreisförmigen Concha, die im Altarraume noch durch drei kleinere daran angebrachte Nischen erweitert war. Vier mächtige Pfeiler bildeten im Inneren neun durch Kreuzgewölbe überdeckte Felder von verschiedener Grösse, und waren theils durch runde, theils durch spitze Bögen verbunden. Ueber den vier quadratischen Eckgewölben und neben der den Mittelraum bedeckenden Kuppel stiegen vier Thürme auf. Paarweise gestellte rundbogige Fenster beleuchteten das Innere, die Aussenwand war mit Lisenen und dem einfachen Rundbogenfriese verziert. Die Kirche soll nach einer glaubhaften Sage an der Stelle eines ehemaligen Götzentempels gegründet sein und dieses Anknüpfen an eine dunkle Vorzeit und ihre ungewöhnliche Gestalt hat zu der Meinung verleitet, dass sie nach einem byzantinischen Vorbilde gebaut sei [2]). Allein schon die unvollkommene Kenntniss des Baues, welche die erhaltenen Zeichnungen uns gewähren, steht dieser Annahme entgegen und gestattet nicht einmal, diesen

Fig. 86.



Marienkirche bei Brandenburg.

[1]) Adler a. a. O. p. 5 f., Taf. I, II. — Förster, Denkmale, Bd. X.

[2]) Vgl. die bereits oben Bd. IV, S. 726, Anm. 2 gegebenen Nachrichten.

Bau der ursprünglichen Gründung durch den bekehrten Wendenfürsten Pribislav in den Jahren 1136 bis 1144 zuzuschreiben. Er scheint vielmehr erst im zweiten Viertel des dreizehnten Jahrhunderts entstanden und verdankt seine allerdings sehr sinnreiche Anordnung dem Wunsche der beliebten und mit hochverehrten Reliquien reich ausgestatteten Kirche, eine zur Aufnahme grosser Volksmassen und zu Bittgängen an den einzelnen Altären geeignete Localität zu schaffen.

Auch in Mecklenburg und den anstossenden Landschaften finden wir eine Reihe rundbogiger gewölbter Kirchen, deren Ursprung in das letzte Viertel des zwölften Jahrhunderts fällt. Dahin gehört der Dom zu Ratzeburg, dessen Gewölbe zwar in spätgothischer Zeit erneuert sind, der aber schon ursprünglich auf solche angelegt war. Er ist eine genaue Kopie des Braunschweiger Domes mit den durch das Ziegelmaterial bedingten Aenderungen [1]), und stimmt wiederum mit dem Dome von Roeskilde auf der Insel Seeland sehr nahe überein. Andere Beispiele früher Wölbung in dieser Gegend sind die Kirche zu Gadebusch mit spätgothischem Chore, aber völlig rundbogigem und merkwürdiger Weise aus drei gleich hohen und breiten Schiffen bestehendem Langhause [2]), die Kirche zu Vietlübbe bei der genannten Stadt, welche die Gestalt eines gleicharmigen griechischen Kreuzes hat [3]), und die zu Schlagsdorf bei Ratzeburg, deren Gewölbe auf Säulen ruhen und deren etwas jüngerer Chor polygonförmig schliesst [4]). Wir sehen auch hier, dass der Ziegelbau zu mannigfaltigen Versuchen führte. Die Kirche zu Neukloster, gegründet 1219, und die ungefähr gleichzeitige zu Bruel [5]), beide einschiffig und mit geradem Chorschluss, zeigen auch den Spitzbogen, und zwar nicht bloss an den Gewölben, sondern auch an den Fenstern, jedoch nur schwach angedeutet und fast wie zufällig entstanden. Ueberhaupt ist die Zahl früher Backsteinkirchen, meistens schon mit Anwendung des Spitzbogens, im Mecklenburgischen sehr gross, so dass ein einheimischer Forscher sie auf etwa zweihundert schätzt.

---

[1]) Lisch, Jahrbücher für mecklenburgische Geschichte VII (Jahresbericht des Vereins S. 61) und XI, 420. F. v. Quast, a. a. O. S. 242, setzt in Folge seiner schon oben erwähnten Ansicht über die späte Ueberwölbung des Domes zu Braunschweig auch den Dom zu Ratzeburg erst in das dreizehnte Jahrhundert.

[2]) Lisch a. a. O. III, 125, und VII, 65. Ich kenne die mecklenburgischen Kirchen nicht aus eigener Anschauung, und muss es dahingestellt sein lassen, ob die ihnen von Lisch gegebenen Daten sich bewähren.

[3]) Daselbst IV, 82, und VII, 65.

[4]) Daselbst VII, 63.

[5]) Daselbst VII, 75, und III, 147. Vgl. auch Lisch in der Zeitschrift für Bauwesen 1852, S. 313.

In Pommern[1]) gehören schon die ältesten Kirchen dem Uebergangsstyle an. So im Dome von Cammin die älteren Theile des Chores und des Kreuzschiffes, ferner die Klosterkirchen zu Bergen auf der Insel Rügen, zu Eldena und zu Colbatz[2]), und endlich noch weiter östlich die des Klosters Oliva bei Danzig. Dies letzte Kloster ist eine Stiftung des Klosters Colbatz, dessen Formen es genau nachahmt; es ist in den Jahren 1235 bis 1239 erbaut[3]) und lässt daher auf eine frühere Entstehung des Mutterklosters schliessen. Nur einzelne Theile der Kirche zu Bergen mögen noch in die letzten Jahre des zwölften Jahrhunderts fallen, die übrigen genannten Kirchen aber sämmtlich aus den ersten Decennien des dreizehnten Jahrhunderts stammen. In allen diesen Bauten ist die Anlage noch im Wesentlichen romanisch; niedrige Seitenschiffe, Pfeiler mit viereckigem Kern, Kapitäle in schmuckloser Kelchform oder als Würfel der früher beschriebenen, dem Backsteinbau eigenthümlichen Art, rundbogige Portale und Fenster; doch giebt ihnen die Wölbung, der wenn auch gedrückte Spitzbogen der Arcaden, endlich selbst die einfache, aber straffe Form der Ornamente schon den Charakter des Uebergangsstyls, und zwar eines sehr strengen und ernsten. Nur in einzelnen Fällen sehen wir auch hier das Bestreben, zierlichere Formen zu erlangen. An der Kirche zu Colbatz erscheint dies noch in sehr bescheidener Weise, am Dome zu Cammin dagegen zeigt das romanische Portal schon und zwar in Stuck gebildete Blattkapitäle und Rankengewinde.

Aber auch ausserhalb der Wohnsitze des niedersächsischen Stammes waren inzwischen an vielen Stellen des deutschen Bodens Gebäude entstanden, welche von dem romanischen Style abwichen und gewisse Elemente des gothischen Styles annahmen, dabei aber sowohl von den französisch-gothischen Bauten als von denen des rheinischen Uebergangsstyles sich wesentlich unterschieden, und eine grosse Einfachheit, man kann fast sagen, zur Schau trugen. Es sind dies die Kirchen des Cistercienserordens[4]),

---

[1]) Quelle ist hier Kugler's Pommersche Kunstgeschichte (Stettin 1840), in ihrem Wiederabdrucke in den kl. Schriften I, 652 ff. mit sehr nützlichen Zeichnnngen versehen.

[2]) Kugler, S. 40 ff. (kl. Schr. S. 669), bezweifelt, dass die älteren Theile dem um 1188 erwähnten Kirchenbau angehören, und setzt sie in den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts. F. v. Quast (Beiträge zur Geschichte der Baukunst in Preussen, in den Neuen Preuss. Prov. Bl. Bd. IX, S. 20) verweist sie in die Jahre 1220 — 1230.

[3]) Vgl. v. Quast in den Neuen Preuss. Prov. Bl. Bd. IX (1850), S. 1. Dr. Theod. Hirsch daselbst Bd. X, S. 1, und in einem besonderen Werke, Beiträge zur Geschichte westpreussischer Kunstbauten, erster Theil, Kloster Oliva, Danzig 1850.

[4]) Auf die Eigenthümlichkeiten der Cistercienserbauten haben bereits Lübke im Organ für christliche Kunst 1853, Nro. 1 ff., von Quast, daselbst Nro. 7, und endlich

auf deren Eigenthümlichkeiten ich schon wiederholt gelegentlich hingewiesen habe. Die Heimath dieses abweichenden Styles wie des Ordens selbst war zwar Frankreich, er zeigt sich aber nirgends so bedeutsam, als in Deutschland, und hier scheint daher die geeignete Stelle, von ihm ausführlicher zu sprechen, obgleich wir zu diesem Zwecke nach Frankreich zurückblicken müssen.

Der Orden entstand bekanntlich aus dem Wunsche nach einer Reform des Klosterwesens. Er ging von Cluny in Burgund aus, dessen Verfassung selbst aus einem ähnlichen Bestreben hervorgegangen war, das aber auf dem Gipfel der Macht und des Reichthums strengeren Ansprüchen nicht mehr genügte. Dies war die Veranlassung, dass Robert, ein eifriger Cluniacenser-Mönch, sich mit mehreren Gleichgesinnten zuerst in die Wüste von Molesmes, dann im Jahre 1098 in die noch rauhere, wie die Beschreiber sagen, nur von wilden Thieren bewohnte Einöde von Citeaux zurückzog. Auf päpstlichen Befehl musste er zwar zu der verlassenen Heerde von Molesmes zurückkehren, aber seine Gefährten setzten ihr Einsiedlerleben zuerst unter der Leitung seines Nachfolgers Alberich, dann unter der des Engländers Stephan Harding fort. Es gelang ihrem angestrengten Fleisse, den Wald zn lichten, den sumpfigen Boden in fruchtbares Ackerland zu verwandeln, und nach wenigen Jahren hatte der Ruf ihrer Frömmigkeit ihnen so viele Genossen zugeführt, dass es nicht rathsam schien, sie in denselben Mauern zu behalten. Eine Kolonie wurde daher ausgesendet, welche sich nicht gar weit davon wiederum in einer waldigen Einöde niederliess, und der neuen Stiftung den Namen Firmitas (la Ferté) gab. Schon im folgenden Jahre (1114) wurde in entfernteren Gegenden der Wunsch nach so frommen und nützlichen Bewohnern rege, und eine neue Kolonie in Pontigny (Pontis nidus) gegründet. Bald darauf (1115) erfolgten sogar zwei solche Entsendungen, nach Clairvaux (Clara vallis) und Morimond (Mors mundi), jene unter der Leitung des berühmten Mannes, der später die Zierde des Ordens wurde, des heiligen Bernhard. Wie Citeaux selbst wuchsen auch diese, wie man sie nachher nannte, vier ältesten Töchter, und bald waren auch sie in der Lage wegen eigener Uebervölkerung oder nach den

---

Viollet-le-Duc a. a. O. aufmerksam gemacht. Historische Nachrichten über den Orden und seine einzelnen Klöster finden sich am vollständigsten bei Manrique Annales Ordinis Cisterciensis, und (mit besonderer Ausführlichkeit und Zuverlässigkeit für die deutschen Klöster) bei Jongelinus, Notitia Abbatiarum Ordinis Cist., Colon. 1640. — Vgl. Joseph Feil, Andeutungen über die Eigenthümlichkeiten der Satzungen des Cistercienser-Ordens in Bezug auf Bau und Einrichtung der Klöster und Kirchen dieses Ordens, Bd. 1, S. 1, der Mittelalterlichen Kunstdenkmale des Oesterreich. Kaiserstaates. Stuttgart 1858. — Besonders aber R. Dohme, die Kirchen des Cistercienserordens in Deutschland während des Mittelalters. Leipzig, 1869.

Aufforderungen, welche man an sie richtete, neue Kolonien zu entsenden, so dass schon um die Mitte des zwölften Jahrhunderts in allen Ländern zahlreiche Stiftungen bestanden, welche alle von diesen fünf ersten Klöstern unmittelbar oder mittelbar abstammten und eines derselben als ihr Oberhaupt anerkannten. Die Disciplin des Ordens brachte es mit sich, dass neue Stiftungen nur in dieser Weise entstehen durften; die Kolonisation und eine bedingte Abhängigkeit der Töchter vom Mutterkloster wurde zum Systeme. Sobald die Zahl der Mönche es erforderte oder doch die Gewährung des von aussen her ausgesprochenen Wunsches es gestattete, ernannte der Abt womöglich dreizehn Brüder, unter ihnen das erwählte Oberhaupt des zukünftigen Klosters, welche dann mit festgestellter Förmlichkeit ihre bisherige Heimath verliessen, um an neuer Stelle die Beschwerden der Gründung zu übernehmen. Alle diese Klöster wurden in Einöden, gewöhnlich in Thälern angelegt; sie fingen mit den rauhesten Arbeiten an, mussten öfter verlegt werden; die Legende weiss gewöhnlich von einer Erscheinung der heil. Jungfrau, welche dem Abte die richtige Stelle anwies. Der Name des Klosters wurde dann nicht von dem hergebrachten Namen des Ortes genommen, sondern frei und bedeutungsvoll gewählt, meistens mit Hindeutung auf eine Eigenthümlichkeit des gewählten Fleckes (Clara vallis, Aqua bella[1]), u. s. f.) oder mit Beziehung auf die Jungfrau Maria, als allgemeine Schutzpatronin, der jede einzelne Stiftung gewidmet war (Portus Mariae, Locus, Campus, Vallis Mariae); zuweilen blieben die Namen, welche die Landesbewohner der gewählten Stelle gegeben hatten, neben jenen officiellen Namen der Klostersprache im Gebrauche.

Die Gründer des Ordens hatten keine Neuerung beabsichtigt. Sie wollten nur die Regel des heiligen Benedict in ihrer Reinheit herstellen und sich den Versuchungen des Reichthums entziehen. Sie wählten deshalb Einöden zu ihren Niederlassungen, aber sie konnten unter dem rauhen nordischen Himmel nicht wie die Anachoreten der ersten Jahrhunderte in Höhlen wohnen und sich von den Früchten ernähren, welche die Natur ihnen freiwillig bot. Sie mussten also darauf bedacht sein, Hütten und Häuser zu errichten und den Boden zu bebauen. Ihre Thätigkeit wurde daher eine landwirthschaftliche, ihrem Eifer gelang es, die wildesten und undankbarsten Stellen in fruchtbares Ackerland und Wiesen zu verwandeln. Diese Arbeit sollte aber nicht bloss zur Befriedigung ihrer eigenen Bedürfnisse dienen; sie wollten auch die Mittel zu Werken der christlichen Liebe, zum Unterhalte der Bedürftigen und der Wanderer erwerben, welche an ihre Thür klopften. Sie durften also die Regeln einer geordneten Wirthschaft nicht

---

[1]) Selbst Cistercium soll so benannt sein, wegen der vielen Quellen, die man dort fand.

verschmähen, und dies machte wiederum mancherlei Einrichtungen nöthig. Sobald sich das Gebiet durch Schenkungen und Rodungen ausgedehnt hatte, war es nicht mehr thunlich, die entfernten Ländereien von dem Kloster aus zu bebauen. Man legte daher Meierhöfe (grangiae) in einiger Entfernung von demselben an, auf welchen die Wirthschaft durch dazu bestimmte Mönche betrieben wurde. Dieser Umfang der Geschäfte setzte auch eine Theilung der Arbeit voraus. Die Brüder unterschieden sich daher in zwei Klassen, in solche, welche eine höhere Bildung hatten und das feierliche Gelübde ablegten (professi), und in solche von minder feierlichem Bekenntnisse (conversi)[1], welche bei übrigens gleichen Rechten und Pflichten sich mehr den körperlichen Arbeiten des Ackerbaues, der Viehzucht und der nöthigen Gewerbe widmeten. Jene Meierhöfe waren dann immer mit der erforderlichen Zahl von Conversen unter der Leitung eines professus als Meister (magister conversorum) besetzt. Die Lebensweise der Ordensbrüder war die strengste, grobe Gemüse, hartes Brod von Roggen, Gerste oder ungereinigtem Weizen waren ihre Kost, ein Strohsack ihr Lager, auf dem sie sich mit dem rauhen wollenen Kleide, das sie am Tage trugen, bedeckten. Diese Entsagungen waren aber nicht freiwillige Büssungen. Der Orden ging von der Erfahrung aus, wie leicht die Regel verabsäumt wird, wenn sie nicht strenge Ueberwachung erhält; er hielt daher die Zucht des strengen Gehorsams für unerlässlich, und selbst in der Abtödtung und Entsagung durfte kein Eigenwille die vorgeschriebenen Grenzen übertreten. Durch alles dieses entstand neben der inbrünstigen Frömmigkeit zugleich der Sinn für militärische Ordnung und praktisch nützliche Thätigkeit. Der Orden wurde nicht bloss wegen des Beispiels ascetischer Strenge geehrt; die tapferen Streiter gegen die Mauren auf der spanischen Halbinsel, die ritterlichen Orden von Calatrava und Alcantara, von Avis und Christo unterwarfen sich der Regel von Citeaux, Fürsten und Volk begünstigten Niederlassungen der Cistercienser, um durch sie ihre Einöden anzubauen und Vorbilder wirthschaftlicher Verwaltung zu haben.

Die Erhaltung dieses Geistes konnte nur durch eine geeignete Verfassung gesichert werden, und eine solche wurde dann auch bald nach der Entsendung der vier ersten Tochterklöster berathen. Man hatte dabei warnende Beispiele vor Augen. Die älteren Benedictinerabteien waren eigentlich selbstständige, nur durch gleiche Institutionen und geistlichen Verkehr verbundene Republiken gewesen. Die Congregation der Cluniacenser bildete dagegen eine feste Hierarchie; sie hatte nur einen Abt, den des

[1]) Der Eintritt in den Orden wurde Bekehrung (conversio) genannt und das Gelübde lautete: Ego promitto stabilitatem, conversionem et obedientiam secundum regulam St. Benedicti. Daher der Name: Conversi.

Mutterklosters, alle anderen Stiftungen bildeten nur Priorate, die von Cluny aus besetzt und geleitet wurden. Allein diese Concentration hatte ebenso wie jene Isolirung zum Verfall der Disciplin geführt. Cluny, der Sitz einer ausgedehnten Herrschaft, hatte den Versuchungen des Reichthums und der Macht nicht widerstehen können und den unterworfenen Klöstern das Beispiel laxer Sitten gegeben. Die Cistercienser schlugen daher einen mittleren Weg ein und suchten ihrer Verfassung durch die Mischung monarchischer und demokratischer Elemente eine grössere Haltbarkeit zu geben. Citeaux war der Sitz der obersten Leitung; unter dem Vorsitze seines Abtes wurden die Generalkapitel des Ordens abgehalten, auf welchem die Mehrzahl der versammelten Aebte allgemeingültige Beschlüsse fasste. Aber jedes Kloster hatte seinen eigenen Abt und jedes Mutterkloster führte die Aufsicht über alle von ihm ausgegangenen Klöster, so dass jede der vier ältesten Töchter über zahlreiche Stiftungen gestellt war. In ihrer inneren Verwaltung und bei der Wahl des Abtes war den einzelnen Klöstern Selbständigkeit gelassen, aber alljährlich unterlagen sie einer Visitation, durch zwei von dem Abte von Citeaux, aber aus Klöstern derselben Abstammung ernannte Aebte. Selbst Citeaux war von dieser Regel nicht ausgenommen, die Aebte jener vier ältesten Töchter übten das Recht der Visitation aus.

Die Aufgabe dieser Visitationen war nicht bloss, die Beobachtung der positiven Vorschriften zu wahren, sondern auch eine Gleichheit des Sinnes und der Sitten zu erhalten. Die Verfassungsurkunde vom Jahre 1119 war, wie ihre Urheber sie nannten, eine Urkunde der Liebe, Charta caritatis, und die Brüderlichkeit forderte Uebereinstimmung. Der erste Artikel setzte daher fest, dass alle Glieder des Ordens, in Einer Liebe, nach Einer Regel, mit ähnlichen Sitten wie Citeaux leben sollten, und jene Visitationen waren das wirksame Mittel, um diese geistige Einheit zu erhalten. Daher erklärt sich, dass die Gleichheit der einzelnen Klöster aller Länder mit den Mutterklöstern weiter ging, als die ausdrückliche Vorschrift es ergab. Allein diese Gleichheit war doch keine absolute, sie äusserte sich mehr im Innerlichen und Wesentlichen, als in Zufälligkeiten, sie war durch den praktischen und ökonomischen Sinn des Ordens beschränkt, der es nöthig machte, in jeder Gegend die bereiten und bequemsten Mittel für jenen höheren Zweck zu benutzen. Dazu kam, dass zwar die ersten im Auslande gestifteten Tochterklöster von französischen Mönchen besetzt wurden, dass aber die weiteren Stiftungen meist von inländischen Klöstern ausgingen und gleich anfangs eingeborene Mönche erhielten, und dass diesen unmittelbaren Mutterklöstern auch die Aufsicht und die Visitation dieser ihrer Töchter zufiel. Der Geist jedes einzelnen Landes machte sich daher, soweit es die allgemeine Regel gestattete, in diesen engeren Verbindungen geltend.

Dies Alles hatte dann auch auf die architektonische Gestaltung der

Cistercienserkirchen Einfluss. Bestimmte Vorschriften für die Anordnung und Ausführung der Bauten bestanden zwar nicht, aber der Geist des Ordens führte doch auf das Princip möglichster Einfachheit, und die Beschlüsse der Generalkapitel enthielten manche nähere Bestimmungen, welche auch auf die Architektur zurückwirkten. Das Geläute durfte nur von einer Glocke ausgehen; man folgerte daraus, dass grössere Thürme ein nicht zu rechtfertigender Luxus seien, und brachte gewöhnlich nur ein kleines Thürmchen einen sogenannten Dachreiter, auf der Vierung des Kreuzes an. Gold und Silber an Altardecken und Geräthen waren im Allgemeinen verboten; selbst für den Kelch nur vergoldetes Silber gestattet. Seide durfte nur an bestimmten Theilen der Messgewänder verwendet werden. Sculptur und Malerei zu üben war den Brüdern untersagt, weil es sie von der Gewohnheit der Meditation und der Strenge der Disciplin abziehen könne[1]). Glasmalereien waren als Luxus verboten[2]); um aber doch den beliebten Schmuck nicht ganz zu entbehren, duldete der Orden in der Folge eine neue Technik, welche zwar die Vielfarbigkeit verbannte, aber die Glasstücke so zuschnitt, dass der Bleiguss der sie einschloss, Ornamente bildete. Ein Schritt weiter führte dann zu der ornamentalen Fensterbemalung grau in grau, wie sie am schönsten im Kreuzgang zu Heiligenkreuz in Oesterreich auftritt. Die herrschende Ansicht ging noch über diese Vorschriften hinaus; der heil. Bernhard eiferte gegen den weltlichen Inhalt der Bildwerke, seine Jünger machten den Mönchen von Cluny den Schmuck ihrer Kirche als einen Dienst der Augenlust zum Vorwurfe[3]), sie rühmten sich der Niedrigkeit und Aermlichkeit ihrer

[1]) S. diese Vorschriften des Generalkapitels von 1134 bei Manrique a. a. O. Tom. I. p. 257 und 273. Jul. Paris, Monasticum Cisterciense, Paris 1664; — Vgl. H. H. d'Arbois de Joubainville, Etudes sur l'ètat intérieur des abbayes cisterciennes, Paris 1858, S. 28 ff., und Dohme a. a. O. S. 27 ff. — Fiorillo, G. d. z. K. in Deutschland I, 190, irrt, wenn er sagt, dass den Cisterciensern versagt gewesen sei, ihre Kirchen mit Sculpturen und Malereien zu schmücken; es handelte sich nur von eigener Ausübung der Kunst. Sie verschmäheten solchen Schmuck keineswegs, sobald er an geeigneter Stelle und nicht mit übermässigem Luxus angebracht wurde. Bilder der Jungfrau fehlten gewiss keinem Kloster. Caesarius von Heisterbach (Dialogi VIII, cap. 24) erzählt von einem Benedictinermönche, welcher in den Klöstern herumgezogen sei, und aus Frömmigkeit gratis Crucifixe gemacht habe, und fügt hinzu: nostros crucifixos paene omnes fecit. Sie mussten also deren viele im Kloster haben. Ein Bild des heil. Nicolaus war im Cistercienserkloster zu Burtscheidt (eodem cap. 76).

[2]) Der Wortlaut des Verbots: Vitreae albae fiant sine crucibus et picturis gestattete eine decorative Ausstattung mit grau gezeichneten Mustern.

[3]) Martene et Durand, Thes. nov. anecd. Tom. V, col. 1570, geben ein zwischen 1153 und 1174 von einem Cistercienser verfasstes Gespräch mit einem Cluniacenser, worin er demselben vorhält: Pulchrae picturae, variae caelaturae, utraeque auro decoratae, pulchra et pretiosa pallia, pulchra tapetia variis coloribus depicta, pulchrae et pretiosae fenestrae, vitreae saphiratae. Haec omnia non necessarius usus, sed oculorum concupiscentia requirit (col. 1584).

Klöster, weil sie ihre Demuth zeige[1]). Indessen konnte man doch bei diesem Extreme nicht stehen bleiben. Man brauchte bald geräumige, zur Aufnahme zahlreicher Pilger geeignete Kirchen, grosse, der Gastfreiheit des Ordens entsprechende Räumlichkeiten, strebte vermöge des praktischen und verständigen Sinnes nach Solidität und Zweckmässigkeit, und wählte aus diesem Grunde die Kunstverständigen unter den Brüdern zu Baumeistern, bei denen dann bald die Neigung erwachte, mit der erforderten Einfachheit eine gewisse Anmuth der Formen zu verbinden. Die Vorzüge der Ueberwölbung waren ihnen einleuchtend; wo die Mittel es irgend gestatteten, gaben sie ihren Kirchen eine darauf berechnete Anlage. Dazu kam, dass der neue Orden schon als solcher keine Veranlassung hatte, dem gleichzeitig neuaufkommenden gothischen Style abhold zu sein. Der kirchliche Luxus, gegen den sich die Gründer von Citeaux aufgelehnt hatten, gegen den der heil. Bernhard und seine Jünger eiferten, war der des romanischen Styls, die Anhäufung von müssigem oder schwerverständlichem Bildwerk, die Verschwendung von edeln Metallen und kostbaren Stoffen. Der gothische Styl war, besonders bei seinem ersten Auftreten, keuscher, er strebte ebenfalls nach einer gewissen Einfachheit, wenn auch aus anderen Gründen, er athmete einen Geist der Ordnung, Consequenz und Zweckmässigkeit, welcher dem strengen, militärisch disciplinirten und wirthschaftlichen Sinne der Cistercienser nicht fremd war. Ihre ersten Klöster lagen in Burgund, zum Theil an der Grenze der Champagne, ihre Kolonien verbreiteten sich bald auf dem heimathlichen Boden des neuen Styles. Sie nahmen daher den Spitzbogen, die Strebepfeiler und manche andere Mittel der Solidität oder besserer Beleuchtung aus dem gothischen Systeme an, welche die Billigung der Stimmführer des Ordens erhielten und ein Gemeingut desselben wurden. Dabei aber waren sie keinesweges blinde Nachahmer. Manche Eigenthümlichkeiten des frühgothischen Styles wiesen sie mit Entschiedenheit zurück. Die Gallerien über den Seitenschiffen erschienen überflüssig; man gab vielmehr dem Mittelschiffe eine mässige Höhe, so dass sein Gewölbe durch das Halbgewölbe der Seitenschiffe hinlänglich gestützt wurde. Mit den Gallerien fiel auch der Säulenschmuck der Pfeiler fort, sie erhielten einfach viereckige Gestalt, selbst die Gewölbdienste wurden aus Sparsamkeit meist nicht bis zum Boden geführt, sondern auf Consolen gestützt[2]). Die Kapitäle erhielten die zweckmässige Bildung schlanker Kelche, aber ohne Blattwerk. Die Fenster

[1]) Deus in domibus eorum cognoscebatur, cum simplicitate et humilitate aedificiorum simplicitatem et humilitatem inhabitantium pauperum Christi vallis muta loqueretur. So Manrique, a. a. O. I, p. 80, von Morimond sprechend.

[2]) Dohme a. a. O. S. 44 sucht den Grund dieser Bausitten darin, dass man Raum für die Aufstellung der Chorstühle der zahlreichen Mönche gewinnen wollte.

durften nicht allzugross sein, da ihnen Glasmalerei versagt war; man bildete sie anfangs rundbogig, dann auch lancetförmig, sehr häufig aber in Kreisgestalt. Man suchte Alles auf das Nothwendige zu reduciren, die überflüssige Fülle der Glieder, welche der frühgothische Styl aus dem romanischen überkommen hatte, zu vermeiden, und erhielt eben dadurch schlanke Formen, welche von selbst schon eine gewisse bescheidene Eleganz hatten. Manche Eigenthümlichkeiten gingen dann aus bestimmten Sitten des Ordens hervor. Der Grundplan besteht fast immer aus einem dreischiffigen Langhause von ziemlich beträchtlicher Ausdehnung, einem Kreuzschiffe ohne Nebenschiffe aber mit mehreren Kapellen auf der Ostseite, einem wenig heraustretenden Chorraume, der aber sehr wechselnde und häufig sehr eigenthümliche Anlage hat. Die Ostkapellen hatten den Zweck, den Mönchen Räume für ungestörte Privatandacht zu gewähren[1]); ja aus einer gelegentlichen Nachricht erfahren wir, dass die Mönche, nicht vermöge bestimmter Vorschrift, sondern aus einem zur Sitte gewordenen Bedürfnisse, sich nach vollbrachtem Chordienste einzeln vor den Altären niederzuwerfen, zu entblössen und zu züchtigen pflegten[2]). Dies konnte nicht füglich in der Nähe des im westlichen Theile der Kirche versammelten Volkes geschehen und erforderte die Anbringung vieler gesonderter und abgelegener Kapellen. Man zog daher die ersten Abtheilungen des Langhauses zum Chordienste hinzu, behielt mithin das Kreuzschiff geschlossen und legte entweder hier oder an dem Chore selbst jene Kapellen an. Dabei wurde aber die bei den Cluniacenserklöstern und an den Kathedralen gebräuchliche Anlage des reichen, radianten Kapellenkranzes als zu künstlich und prachtvoll anfangs verschmäht; man hatte vielmehr eine Vorliebe für den rechtwinkeligen Chorschluss, als für die schlichteste Art, und suchte jenes Bedürfniss vieler Kapellen mit der gewohnten Einfachheit zu vereinigen. Dies erzeugte mannigfaltige Formen, von denen aber keine zur Vorschrift oder maassgebenden Regel erhoben wurde, so dass auch der halbkreisförmige Schluss und im dreizehnten Jahrhundert selbst der volle Kapellenkranz häufig angewendet wurden. Schon die ersten Mutterklöster wichen in dieser Beziehung von einander ab; Citeaux schloss rechtwinkelig mit einem niedrigen, gleichfalls rechtwinkeligen Umgange, Clairvaux und Pontigny halbkreisförmig mit neun Kapellen, die aber

---

[1]) Ea commoditate, ut si qui secretius orare velint aut celebrare sacerdotes, a nullo prorsus conspiciantur — Brevis notitia monast. Ebracensis, Rom 1739.

[2]) Caesarius von Heisterbach, a. a. O. I, S. 22, erzählt die Bekehrung eines Domherrn von Köln, der im Kloster Campen gesehen habe, wie die Mönche, alte und junge, ad diversa discurrentes altaria ad disciplinas suscipiendas nudabant dorsa sua, confitentes humiliter peccata sua. Mit dieser Sitte mag es auch zusammenhängen, dass diese Kapellen meistens sehr niedrig und schlecht beleuchtet sind.

auch hier die Gestalt von sphärischen Vierecken haben und zusammen eine fortlaufende halbkreisförmige Aussenmauer bilden. Zwei rechtwinkelige Kapellen auf der Ostseite jedes Kreuzarmes kamen hinzu[1]. Morimond, im Anfange dieses Jahrhunderts abgebrochen, hatte auf dem Mittelschiffe eine halbkreisförmige Concha, dagegen auf den Ostseiten des Kreuzes mehrere rechtwinkelige Kapellen[2]. Auch die Tochterklöster dieser ersten Stiftungen hielten sich keinesweges ängstlich an das Vorbild des Mutterklosters.

Deutschland stand vorzugsweise in Verbindung mit Morimond, dessen erster Abt, Arnold, ein Deutscher und Bruder des damaligen Erzbischofs Friedrich I. von Köln, im Jahr 1122 selbst nach Köln pilgerte und durch seine Predigt die Gründung des ersten deutschen Cistercienserklosters Campen (Alt-Camp) bei Köln[3]) und die Bekehrung einer grossen Zahl von Deutschen bewirkte, die ihm nach Morimond folgten. Bald darauf erwarb Morimond ein höchst bedeutendes Mitglied. Otto, Sohn des Markgrafen Leopold von Oesterreich und Oheim des nachherigen Kaisers Friedrich I. als Geschichtschreiber unter dem Namen Otto von Freising wohl bekannt, trat auf seiner Rückreise von der hohen Schule zu Paris mit seinem Bruder Conrad und mehreren Söhnen deutscher fürstlicher und gräflicher Häuser in das Kloster, welches er demnächst von 1131 bis zu seiner Berufung auf den bischöflichen Stuhl von Freising im Jahre 1138 als Abt leitete. Gleichzeitig legte ein anderer fürstlicher Gast in Morimond das Gelübde ab. Graf Eberhard von Berg wurde, wie es in dieser bewegten Zeit so häufig geschah, in der Mitte eines kriegerischen Leben von heftiger Reue ergriffen. Er wallfahrtete im Bussgewande zu mehreren heiligen Stätten, langte endlich auf einem der Meierhöfe von Morimond an und unterzog sich hier dem demüthigen Geschäfte eines Schweinehirten. Der Zufall führte zwei seiner nach ihm ausgesendeten Diener in diese Gegend, welche ihren verloren ge-

---

[1]) Grundrisse oder Ansichten aller drei Kirchen bei Viollet-le-Duc Dictionnaire I, S. 267, 270, 272. Die Kirchen von Citeaux und Clairveaux existiren nicht mehr. Von den Formen und dem Bestehen von la Ferté habe ich keine Kunde. — In Pontigny bilden indessen die Kapellen im Inneren Polygone. Vgl. Viollet-le-Duc II, S. 465. — Viollet-le-Duc (ebenda) leitet die Sitte der viereckigen Kapellen aus architektonischer Oekonomie her, weil bei ihnen die Construction der Mauer und des Daches einfacher war. — Abbildung von Pontigny, innere Ansicht des Chors, bei James Ferguson, A History of Architecture vol. I, S. 505 f.

[2]) Dubois, Histoire de l'abbaye de Morimond, 1852, S. 194, giebt diese Nachrichten theils nach den an Ort und Stelle aufgefundenen Spuren, theils nach Zeichnungen, welche bei Gelegenheit einer Reparatur im Jahre 1475 aufgenommen und noch im Archive des Departements der Haute-Marne erhalten sind.

[3]) Siehe Notiz über Alt-Camp, von Ernst aus'm Weerth, in v. Quast u. Otte, Zeitschrift, I, S. 138, nebst Holzschnitt. Nur noch die rechteckige Apsis zwischen zwei Thürmen besteht.

glaubten Herrn erkannten und zur Rückkehr zu bewegen suchten, aber gerade dadurch die Veranlassung seines förmlichen Eintritts in das Kloster wurde. Als Mönch besuchte er nun seine Heimath, bestimmte seinen Bruder Adolph zur Stiftung des nachmals so berühmten Klosters von Altenberg (1133) und einen anderen Verwandten, den Grafen Zizzo, zur Gründung des Klosters St. Georgenberg (nachher Georgenthal) in Thüringen, dessen erster Abt er wurde (1141), während Altenberg mit französischen Mönchen besetzt wurde, aus denen auch die beiden ersten Aebte hervorgingen[1]. Diese Verbindungen mit deutschen Fürstenhäusern und überhaupt die östliche Lage von Morimond auf der Grenze von Lothringen bewirkte, dass der Wunsch nach Cistercienserstiftungen aus Deutschland sich meistens hierher richtete. Ausser Campen gehörten Lutzell im Elsass (1122) und Ebrach in Franken (1124) zu den ältesten Töchtern von Morimond. Während Otto's Verwaltung (1134) wurden auch nach Bayern (Waldsassen) und nach Oesterreich (Heiligenkreuz) Kolonien entsendet, und als er nach Freising ging, zählte Morimond in Deutschland schon neunzehn unmittelbare oder mittelbare Töchter, deren Zahl bis zum Schlusse des Jahrhunderts auf mehr als 70 und später bis auf 117 wuchs[2]. Nur siebzehn deutsche Cistercienserklöster waren von anderer Abstammung, und zwar sämmtlich von der Linie von Clairveaux. Die Abstammung von der einen oder anderen dieser ältesten Töchter hatte indessen, wie eine Vergleichung der noch erhaltenen Kirchen zeigt, keinen Einfluss auf die bauliche Anordnung. Von mehr als vierzig Cistercienserkirchen, welche auf deutschem Boden erhalten oder wenigstens, wie Sion, in Abbildungen bewahrt sind, haben mindestens 21 und darunter drei von Clairveaux abstammende den geraden Chorschluss, aber in höchst verschiedener Weise, und die übrigen eine halbkreisförmige oder polygonförmige Chornische, mehrere, allerdings erst im dreizehnten Jahrhundert gebaute, sogar mit radianten Kapellen[3]. Selbst in der Anlage dieses bedeutungsvollen Theiles band man sich nicht an das Beispiel der gemeinsamen Stammmutter, oder des unmittelbaren Mutterklosters.

---

[1]) Jongelinus a. a. O. Lib. II, p. 13.

[2]) Hierbei sind die Cisterciensernonnenklöster nicht mitgezählt.

[3]) Geraden Chorschluss haben Amelunxborn, Arnsburg, Campen, Eberbach, Ebrach, Eldena, Eusserthal, Haina, Heiligenkreuz, Heilsbronn, Hude, Lilienfeld, Loccum, Marienfeld, Marienthal, Neuberg (in Steiermark), Pelplin, Riddagshausen, Roda, Salmansweiler, Thennenbach. — Es ist unsicher, ob zu diesen auch Bebenhausen und Maulbronn zu rechnen sind, die jetzt gerade schliessen, bei denen aber vielleicht ursprünglich eine halbkreisförmige Chornische bestand. Halbkreisförmigen oder polygonen Chorschluss haben: Altenberg, Bronnbach, Chorin, Colbatz, Doberan, Dobrilugk, Heisterbach, Kaisheim, Lehnin, Marienstatt, Oliva, Porta, Sion, Victring, Walkenried, Zinna, Zwetl. — Manche aus letzterer Gruppe, wie Marienstadt, Altenberg und Dobberan haben radiante Capellen. — Die Denkmäler aus der folgenden Periode sind hierbei mitgerechnet.

Ueberhaupt zeigen diese Bauten zwar eine Familienähnlichkeit, aber doch wieder grosse Verschiedenheiten; sie sind Kinder desselben Geistes, aber dabei höchst individuell. Es ist sehr wahrscheinlich, dass der Orden schon aus ökonomischen Gründen seine Baumeister selbst bildete; wir finden auch die Nachricht, dass der heil. Bernhard den Bruder Achard, Novizenmeister in Clairvaux, in viele deutsche und französische Klöster geschickt habe, um ihre erste Einrichtung und ihre Bauten zu leiten[1]), und eine ähnliche Einwirkung auf die Bauten neuer Stiftungen werden auch sonst die Mutterklöster ausgeübt haben. Noch bei anderen Gelegenheiten finden wir Baumeister aus dem Orden selbst genannt[2]). In der Schule, die auf diese Weise entstand, bildeten sich zwar bestimmte bauliche Traditionen; aber der strebende, reformatorische Sinn des Ordens, die Selbständigkeit der einzelnen Klöster, die schon aus Sparsamkeit gebotene Rücksicht auf das vorhandene Material und auf die architektonischen Gebräuche jener Gegend bewahrten sie vor sclavischer Nachahmung und Einförmigkeit. Die Aufgabe, solide Formen mit augenscheinlicher Einfachheit und doch auch mit der der Würde des Ortes zusagenden Anmuth zu verbinden, erzeugte vielmehr ein wahrhaft künstlerisches Bestreben, aus welchem sehr originelle, anziehende und mannigfaltige Erfindungen hervorgingen und das fast jeder Kirche ein eigenthümliches Interesse verleihet.

Unter den älteren Cistercienserkirchen Deutschlands sind mehrere, welche die Eigenthümlichkeit des Ordens kaum erkennen lassen, sondern sich einfach der Bausitte der Provinz anschliessen, in der sie entstanden sind. Dies tritt natürlich auch später da ein, wo eine bereits vorhandene oder doch angefangene Kirche dem Orden übergeben wurde. Daher denn eine ziemlich grosse Zahl solcher Kirchen mit flacher Decke und in Formen, die später nicht wieder vorkamen. So ist die Kirche zu Heilsbronn bei Nürnberg, welche Bischof Otto von Bamberg erbauen lassen und 1132 dem Orden übergab, eine schlichte Säulenbasilika mit schweren Würfelkapitälen. So ferner das Langhaus der Kirche zu Amelunxborn bei Stadtoldendorf mit wechselnden Pfeilern und Säulen, die Kirche von Marienthal bei Helmstedt, die ursprünglich den Prämonstratensern gehörige Kirche von Bebenhausen in Schwaben, selbst die grosse Kirche von Maulbronn und

[1]) Jongelinus a. a. O. und zwar in dem Manipulus Hemmerodensis, Tit. XII, p. 21.

[2]) In Georgenthal wird im J. 1246 ein gewisser Wiegand, Mönch des Klosters, mit dem Zusatze angeführt: „qui tunc magister lapidum vocabatur". Bei der Gründung von Victring in Kärnthen befanden sich unter den dahin gesandten Mönchen: „Conversi barbati diversis artibus periti." Der Bau von Walkenried wurde durch die Klosterbrüder Jordan und Berthold angefangen, später aber durch den Abt Heinrich geleitet, der „architecturae peritus" war; unter ihm arbeiteten 21 Laienbrüder als Steinmetzen, Maurer und Zimmerleute. Vgl. Dohme a. a. O. S. 79, 78, 106.

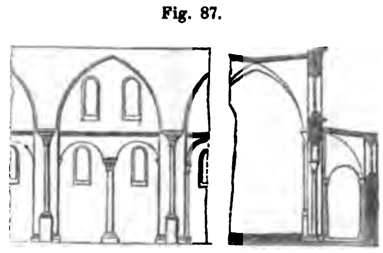
andere. Wie in dieser Zeit die Eigenthümlichkeit der Ordensbauten noch nicht entwickelt ist, so verliert sie sich später wieder, etwa in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Für die mittlere Zeit dagegen, etwa von 1150 bis 1250 bildet sich für die Kirchen des Ordens ein gewisser Typus, der zwar stets mit Freiheit und mit Abweichungen angewendet wird, aber doch im Wesentlichen wiederkehrt. Es ist der einer kreuzförmigen Pfeilerbasilika mit quadraten Gewölben, deren Dienste meistens nicht bis zum Boden herabgehen, sondern in kurzen, von einer Console getragenen Pfeilerstücken bestehen. Das Langhaus pflegt ziemlich lang zu sein, aus vier oder fünf quadraten Gewölben zu bestehen, die Seitenschiffe sind auffallend schmal. Von der Eigenthümlichkeit der Ornamentation und von der Anlage der östlichen Theile haben wir schon gesprochen.

Zu den ältesten und merkwürdigsten der noch erhaltenen deutschen Cistercienserkirchen gehört die von Bronnbach bei Wertheim. Das Kloster wurde im Jahre 1151 und zwar als Fiale von Maulbronn gegründet, und erhielt sofort bedeutende Schenkungen der Grafen von Wertheim und des Erzbischofs von Mainz. Ueber die Vollendung der Kirche besitzen wir keine Nachrichten, indessen wird man nicht fehlen, wenn man sie etwa um 1200 setzt[1]). Es ist ein ansehnlicher und solider Bau; ein Langhaus von vier Gewölbquadraten mit Seitenschiffen von nicht völlig halber Breite des Mittelschiffes, ein in gleicher Breite ausladendes Kreuzschiff, auf seiner Ostseite mit zwei viereckigen, durch starke Mauern geschiedenen niedrigen Kapellen, über deren Aussenwände hinaus auf der Breite des Mittelschiffes eine einfache, durch drei Fenster beleuchtete halbkreisförmige Apsis hervortritt. Vor dem östlichsten Quadrate des Langhauses erhebt sich der Boden um zwei Stufen, so dass wahrscheinlich der Chorraum sich bis hierher erstreckte. Fenster und Arcaden sind rundbogig, dagegen die höchst merk-

[1]) Nachrichten über die Geschichte des Klosters geben Mone (Schriften des Badischen Alterthums-Vereins, Karlsruhe 1849, Band II, S. 307 — 386, und Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins, Karlsruhe 1851, Bd. II, S. 291 ff.), ferner Aschbach, Geschichte der Grafen von Wertheim, 1843, im zweiten Bande. Für unseren Zweck ist aus den vielen, von beiden mitgetheilten Urkunden zu bemerken, dass nach einem Memoriale des um 1170 lebenden Abtes Diether von Maulbronn (Nro. IV und IX bei Aschbach) der Bau des Klosters von Bronnbach (in den Urkunden auch Brunnebach und Burnebach genannt) im Jahre 1157 begann. Wahrscheinlich noch vor der Vollendung der Kirche entstand indessen ein Zwiespalt im Kloster, weil der Abt Reginhard sich in dem Streite zwischen Kaiser Friedrich und Papst Alexander III. für den ersten erklärte, obgleich der gesammte Cistercienserorden die Partei des Papstes ergriffen hatte. Dies veranlasste Widerstand der Mönche und vielleicht selbst das Verlassen des Klosters, indem im Jahre 1174, nachdem Reginhard zur Abdankung bestimmt worden war, ein neuer Abt mit Mönchen von Maulbronn ausgesendet wurde. Wahrscheinlich wird daher erst nach dieser Zeit der Bau wieder aufgenommen und dann bald vollendet sein.

würdigen Gewölbe spitzbogig. Sie bestehen nämlich im Mittelschiffe, in den Kreuzarmen und in der Vorlage des Chores aus quadraten Kreuzgewölben mit blossen Gräten, die man aber in der That noch als spitzbogige Tonnengewölbe mit grossen Stichkappen betrachten kann, da die Gewölbfelder nicht durch Transversalgurten geschieden sind und die über den Fenstern einschneidenden Kappen wegen der grossen Stärke der Pfeiler nicht völlig die Breite und Höhe des Longitudinalgewölbes haben. In den Kapellen an den Kreuzarmen sind wirkliche Tonnengewölbe, die Seitenschiffe sind aber mit halben Kreuzgewölben der erwähnten Art bedeckt. Offenbar ist es das ältere französische System der Bedeckung mit ganzen und halben Tonnengewölben, welches aber in Deutschland wegen des Bedürfnisses von grösseren Fenstern und Oberlichtern und durch die Einwirkung des hier schon längst bekannten Kreuzgewölbes modificirt ist. Dieses Auftreten einer französischen Anordnung ist um so auffallender, weil sie sich in Maulbronn nicht findet, wo das Mittelschiff vielmehr die in Cistercienserkirchen seltene gerade Decke hat, die Seitenschiffe aber mit gewöhnlichen Kreuzgewölben bedeckt sind. Maulbronn stammte von Neuenburg im Elsass, welches eine Kolonie von Bellevaux im Bisthum Besançon, der ältesten Tochter von Morimond, war. Die Verbindung von Bronnbach mit Frankreich war also eine ziemlich entfernte. Dennoch aber muss sich ein Einfluss aus der Centralgegend des Ordens hierher erstreckt haben, der sich nur dadurch erklären lässt, dass man von Maulbronn aus ältere in französischen Klöstern gebildete Mönche mitgesendet hatte. Auch ist die Choranlage dieselbe wie in Morimond. Im Uebrigen weisen die Details nicht gerade nach Frankreich hin. In den beiden östlichen Gewölbfeldern des Langhauses wechseln Säulen, in den beiden westlichen nur schwächere Pfeiler mit den gewölbetragenden, welche kreuzförmig, unter dem anstrebenden Seitengewölbe mit einem unverzierten Pilaster ohne Kapitäl, unter den Scheidbögen mit Dreiviertelsäulen, auf der Frontseite wieder mit einer Halbsäule besetzt sind, welche letzte aber nicht vom Boden, sondern von einem ziemlich hohen schlichten Pilaster aufsteigt und dadurch dieselben Dimensionen wie die Zwischensäulen erhalten hat. Auf dem Kapitäl dieser Säule liegt dann ein als Viertelstab oder als Welle gebildeter Abacus, auf welchem zwei treppenförmig ausladende Balken den breiten Gewölbansatz stützen. Die Kapitäle sind theils würfelförmig mit derb gearbeiteten Rankenverschlingungen, theils kelchförmig mit schwacher Anwendung breiter Blätter. Sehr eigenthümlich ist die Behandlung der

Fig. 87.



Bronnbach.

Basis und des die Stelle des Eckblattes vertretenden Theiles. Während der romanischen Periode, besonders in Sachsen, kommt öfter der Versuch vor, das Eckblatt gewissermaassen organisch zu rechtfertigen, indem man es wie eine Hülse behandelte, welche den Pfühl umschliesst und in den Ecken der Plinthe weiter hinaufwächst. Hier hat man einen ähnlichen Gedanken durchgeführt, nur dass diese Hülse nicht von unten nach oben, sondern umgekehrt von oben nach unten wächst und sich anlegt, and dies mit mehreren sinnreichen Variationen. In einigen Fällen erscheint sie nämlich wie eine zarte Haut, welche am oberen Rande des Pfühls im ganzen Umfange anhebt und in den Ecken sich zu Voluten aufrollt, dazwischen aber in wechselnden Bogenlinien abstirbt. In anderen Fällen bildet sich dagegen eine stärkere Schale, welche wie die der Nuss einen gleichgestalteten kleineren Kern umgiebt und da, wo sie über die Plinthe überragen würde, abgeschnitten ist, so dass sie hier den inneren Kern sehen lässt, während sie in den Ecken neben dem Kerne mit einem kleinen Zwischenraume von demselben stehen geblieben ist und so die Lücke ausfüllt. Besonders anmuthig ist die Ausführung der Basis an den drei ziemlich reich mit monolithen Säulen geschmückten rundbogigen Portalen der Westseite. Neben diesen feiner ausgebildeten Theilen ist dann die fast bis zur Rohheit gesteigerte Einfachheit mancher anderen, namentlich der Wandpilaster in den Seitenschiffen, sehr auffallend. Die Aussenmauern sind schmucklos, auf der Nordseite mit schwachen Strebepfeilern besetzt, nur an der Chornische mit einer Rautenverzierung und einem auf Consolen ruhenden Rundbogenfriese ausgestattet, welcher in seinen Details ganz denen am Dome und am Neumünster zu Würzburg gleicht. Wir sehen daher hier sehr anschaulich die eigenthümliche Mischung von französischen und deutschen Elementen und von Einfachheit und Zierlichkeit, und zugleich die Selbständigkeit der Baumeister von älteren Traditionen und neu aufgekommenen Formen, welche die deutschen Cistercienserbauten charakterisirt. Auch der Kreuzgang, obgleich etwas jünger als die Kirche, hat noch sehr primitive Formen. Jede seiner Abtheilungen besteht nämlich aus drei auf Säulen ruhenden, stumpfen, aber stark überhöheten Spitzbögen, von denen der mittlere die beiden anderen überragt und fast in die Spitze des die ganze Gruppe umfassenden steilen Spitzbogens hineinreicht. Auch er wird daher noch ans dem zwölften Jahrhundert stammen.

Fig. 88.



Bronnbach.

Neben der Kirche zu Bronnbach ist die des 1156 gegründeten Klosters zu Thennenbach (Porta Coeli) im Breisgau zu nennen. Sie ist zwar in den

Jahren 1829 bis 1830 abgebrochen, aber als evangelische Kirche nach dem nicht weit entfernten Freiburg versetzt und daher auch in den Theilen, welche bei dieser Uebertragung verändert sind, uns durch die Beschreibung des Architekten wohl bekannt[1]). Die Angabe entspricht im Ganzen jenem vorherrschenden Typus; vier Quadrate bilden das Mittelschiff des Langhauses, drei das Querschiff, an dessen Ostseite sich neben dem gerade geschlossenen Altarhause je zwei rechtwinkelige Kapellen anlegen. Ungewöhnlich ist aber die Ueberwölbung der Seitenschiffe; sie bestand nämlich ursprünglich (denn bei dem Wiederaufbau in Freiburg sind statt dessen spitzbogige Kreuzgewölbe angebracht) in quergelegten Tonnengewölben also in einer Wölbungsart, die in verschiedenen Gegenden von Frankreich, und unter Anderem auch in der Cistercienserkirche von Fontenay angewendet[2]), in Deutschland aber ganz unbekannt war und auch niemals wiederholt ist. Die Arcaden sind schon Spitzbögen und das unbeschädigt nach Freiburg übertragene Hauptportal zeigt, obgleich rundbogig, schon eine Annäherung an den gothischen Styl, die aber hier, bei der engen Verbindung mit Frankreich, welche durch jene Seitengewölbe bewiesen wird, uns noch nicht berechtigt, dem Bau ein späteres Datum zu geben, als etwa um 1200.

Die Choranlage mit mehreren niedrigen, auf der Ostseite des Kreuzes und in einer Flucht mit dem Chorraume angelegten Kapellen, wie wir sie in Bronnbach finden, ist die beliebteste in den früheren Cistercienserkirchen; man wechselte dabei aber mit dem halbkreisförmigen und dem rechtwinkeligen Schluss des Chorraums und zuweilen auch der Kapellen. So haben die nahe bei einander gelegenen südfranzösischen Kirchen Thorouet, Sylvacane und Sénauque, von denen ich früher sprach, sämmtlich vier solcher Seitenkapellen neben dem Chore, die beiden ersten aber wie Morimond und Bronnbach mit halbkreisförmiger, die dritte mit geradliniger Schlusswand des Chorraumes. Im nördlichen Frankreich hat Vaux-de-Sernay in der Diöcese von Paris gerade den Chorraum viereckig, die Kapellen aber halbkreisförmig geschlossen; Fontenay bei Montbord (Dép. côte d'or) dagegen durchweg rechtwinkelige Schlusswände[3]). Dies ist auch die vorherrschende Form in Italien, wo sie sich, und zwar häufig mit grösserer Ausladung der Kreuzarme und daher mit drei Kapellen auf jeder Seite des Chores, nicht bloss an Cistercienserkirchen, wie unter anderen an denen von Fossanova bei Anagni und

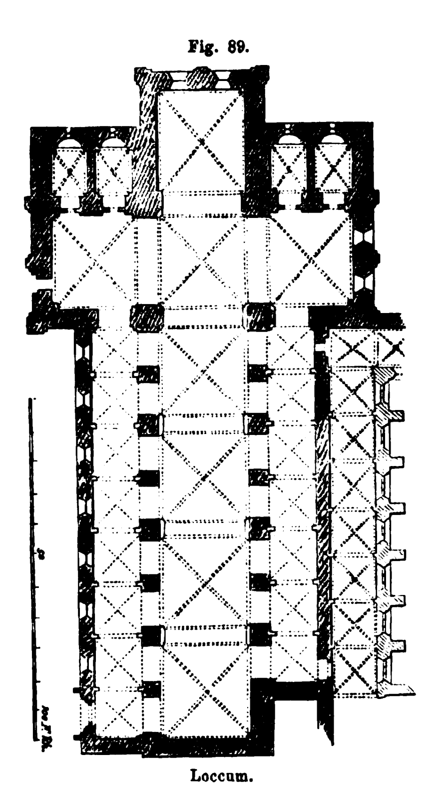
[1]) Vgl. Hübsch, Bauwerke S. 12 und die dazu gehörigen Zeichnungen.

[2]) Vgl. Band IV, S. 512.

[3]) Viollet-le-Duc I, S. 274. — Auch die Kirche von Bellaigue (Dép. Puy-de-Dome), welche, nach Einführung der Cistercienser (1137) in das ehemalige Benedictinerkloster, erbaut ist, hatte neben dem Chore vier demselben parallele Kapellen. Mittheilung von Montalembert in den Annales archéologiques XII, p. 328.

Casamari bei Veroli[1]), sondern auch in den Kirchen anderer Orden, namentlich der Franziskaner[2]), findet. Auch in Deutschland haben wir mehrere ähnliche Anlagen, jedoch, soviel ich weiss, nur an Cistercienserkirchen. Eine der ältesten ist die im Jahre 1186 geweihete Kirche von Eberbach im Rheingau[3]), mit quadraten Gewölben, viereckigen, meistens ganz schlichten Pfeilern, rundbogigen Fenstern, Gewölbträgern auf Consolen. Die Zahl der Kapellen ist hier auf jeder Seite auf drei gesteigert. Aehnlich, jedoch nur mit fünf Altarräumen, ist die Kirche von Loccum bei Stadthagen östlich der Weser. Das Kloster, dessen umfangreiche, im entwickelten gothischen Style ausgeführten Gebäude noch wohl erhalten sind, war schon 1163 gegründet, die Kirche ist bedeutend jünger und wurde wahrscheinlich in den Jahren 1240 — 1277 vollendet. Ein gewisser Bodo wird als Baumeister genannt. Sie hat durchweg spitzbogige, aber ungegliederte Arcaden, im Langhause eben solche, in den östlichen Theilen dagegen rundbogige Fenster, die auch hier wie in Bronnbach paarweise unter den oberen Schildbögen stehen. Die Pfeiler sind viereckig und stark, die gewölbtragenden oben durch einen Vorsprung verstärkt, der als breite Console den Quergurt trägt, die Zwischenpfeiler nach sächsischer Weise mit Ecksäulchen

Fig. 89.



Loccum.

---

1) Ich verdanke die Kenntniss dieser Kirchen den Mittheilungen des verstorbenen Bibliothekars Dr. Bethmann in Wolfenbüttel. — S. Vincenzo e Anastasio bei Rom nur mit zwei Kapellen auf jeder Seite, Grundriss bei Lenoir, archit. monastique II pag. 47.

2) In Frankreich haben die Klöster La Règle bei Limoges und La Couronne bei Angoulême, obgleich nicht Cistercienser, die Form von Loccum.

3) Vgl. Geier und Görz, Denkmale romanischer Baukunst am Rhein, Heft 1. Die hier erwähnte Kirche ist die, welche die Herausgeber als die neuere bezeichnen. Vgl. oben IV, S. 370, Anm. — Denkmäler aus Nassau, Heft 2 u. 3, Wiesbaden 1857, 1862. — Urkundenbuch der Abtei Eberbach, herausgegeben von K. Rossel, Wiesbaden 1862 ff.

verziert. Die Kapellen an den Kreuzarmen sind im Aeusseren durch eine gemeinschaftliche gerade Mauer, im Inneren einzeln halbkreisförmig geschlossen. Der ganze Bau ist sehr einfach und strenge, mit Ausnahme der Chor- und Querhauswände noch ohne Strebepfeiler, mehr romanisch als gothisch [1]). Dieselbe Anlage der östlichen Theile, nämlich je zwei niedrige Kapellen neben dem rechteckigen Chor zeigt die Kirche zu Eusserthal bei Kaiserslautern [2]), deren Langhaus nicht mehr besteht. Die Schlusswand des Chores ist hier durch zwei Reihen rundbogiger Fenster würdig belebt. Verwandt ist auch die Kirche des erst im Jahre 1170 gegründeten, aber schnell aufgeblühten Klosters zu Zinna bei Jüterbog [3]). Es ist eine schlichte Pfeilerbasilika, und zwar von sehr sorgfältig behauenem Granit. Strebepfeiler fehlen, die Fenster sind lancetförmig, die Arcaden spitz, das Langhaus mit schmalen Kreuzgewölben; jedoch aus späterer Zeit, gedeckt, während die Kapellen am Kreuze noch Tonnengewölbe haben. Diese Kapellen, je zwei auf jeder Seite, und die Chornische selbst sind inwendig rund, äusserlich polygonförmig geschlossen; sie sind indessen überaus niedrig und sehr schwach beleuchtet. Schon das Material gebot hier die höchste Einfachheit; nur die Consolen der Gewölbträger zeichnen sich durch Verzierungen von diamantirten Stengeln und stylisirtem Blattwerk spät romanischen Styles aus, welche in gebranntem Thon gearbeitet und dem rohen Granitblock angehängt sind. Auch die schöne, jetzt in Ruinen liegende Kirche von Walkenried am Harze, die im Jahre 1207 begonnen, aber erst 1290 geweihet war und schon eine starke Annäherung an die Gothik zeigt, hatte wahrscheinlich eine ähnliche Choranlage, wie dies theils die erhaltenen Nachrichten, theils der jetzige, im vierzehnten Jahrhundert aufgeführte Chorbau vermuthen lassen [4]). Eine sonderbare Modification dieser Anlage zeigt die Klosterkirche von Maulbronn. Hier sind nämlich auf jeder Seite des viereckigen Altarraumes drei kleine Kapellen angebracht, jedoch so, dass sie nicht neben dem Kreuzschiffe, sondern an der Stelle desselben stehen und im Aeusseren nicht sichtbar werden. Die Kreuzarme sind nämlich getheilt, so dass die östliche Hälfte jene drei Kapellen enthält, die westliche aber einen vor demselben liegenden Gang bildet. Es hängt damit zusammen,

---

[1]) Mittelalterl. Baudenkmäler Niedersachsens. Heft 10. Hannover 1864. — Lübke a. a. O. S. 119 und Taf. VIII. — Derselbe im Organ für christliche Kunst 1853 S. 17 bis 19, Bemerkung von v. Quast ebenda S. 51.

[2]) Abbild. bei Sighart, Gesch. d. Bild. K. in Bayern S. 253, der jedoch irrig das Kloster den Benedictinern zuschreibt.

[3]) Otte, bei Puttrich, Bd. II, Abth. 2, Serie Jüterbog, S. 26, setzt sie um 1216. Vgl. die Abbildungen das. Taf. 13 — 16.

[4]) Vgl. die Publication von Lotz bei v. Quast und Otte, Zeitschrift II, 193 und die von Leuckfeld, Antiquitates Walkenriedenses, Leipzig 1705, gegebene Beschreibung.

dass die Kreuzarme nicht die Höhe des Mittelschiffes (die bei der Enge jener Abtheilungen unverhältnissmässig gewesen sein würden), sondern nur die der Seitenschiffe haben, wobei denn der dadurch gewonnene obere Raum je einen, für klösterliche Zwecke benutzten Saal bildet.

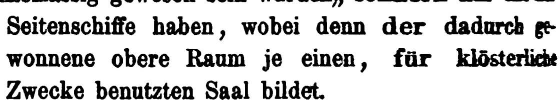
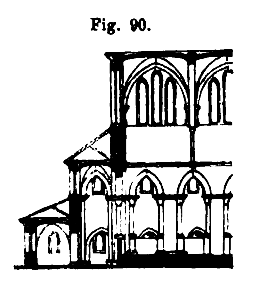


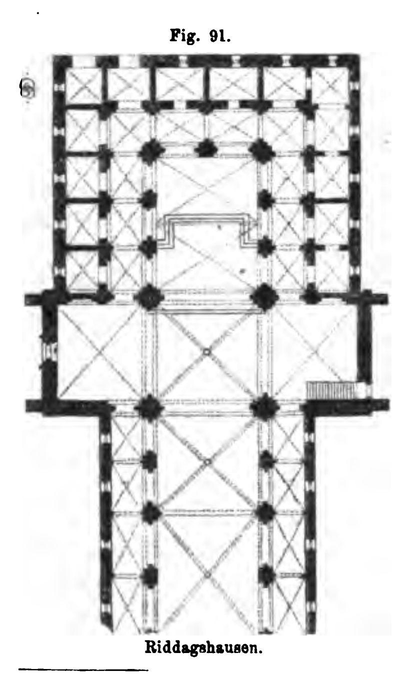
Fig. 90.



Riddagshausen, Chor.

In einigen anderen Kirchen finden wir diese Kapellenanlage sehr viel reicher entwickelt, indem der Chor zwar rechtwinkelig, aber von grösserer Tiefe und auf allen seinen drei Aussenseiten von einem Umgange und daran stossenden Kapellen begleitet ist. Das bedeutendste, wenn auch nicht das älteste Beispiel einer solchen Anlage giebt die Kirche zu Riddagshausen bei Braunschweig[1]. Der Grundplan besteht zunächst wiederum aus einem Langhause von vier Gewölbquadraten, hier mit sehr schmalen, noch nicht ein Drittel der Mittelschiffbreite haltenden Seitenschiffen und einem um etwas mehr als diese Seitenschiffbreite ausladenden Kreuzschiffe. An dieses schliesst sich die Choranlage, deren innerer rechtwinkelig umgrenzter Theil durch zwei Kreuzgewölbe von der Höhe des Mittelschiffes gedeckt, und von einem, nach dem Kreuzschiffe zu geöffneten Umgange von der Breite und Höhe der Seitenschiffe, demnächst aber von vierzehn niedrigen und kleinen viereckigen Kapellen, und zwar sechs auf der Ostseite und vier auf jeder der beiden anderen Seiten, umgeben ist, welche an die Ostseite des Kreuzschiffes anstossen, aber nur vom Chor-

Fig. 91.



Riddagshausen.

[1]) Zeitschrift für Bauwesen, Berlin 1857. Tafel 65 ff., Text von Ahlburg, S. 543 ff. — Schiller, die mittelalterliche Architektur Braunschweigs (1852), giebt Grundriss und Beschreibung, Kallenbach's Chronologie Tafel 31 eine Abbildung des Chores. Vgl. auch Lübke im D. Kunstbl. 1851, S. 83. Riddagshausen gehörte zur Linie von Morimond, dessen Choranlage, wie wir gesehen haben, eine andere war. Eher scheint die hiesige der von Citeaux zu gleichen, indessen zeigt die bei Viollet-le-Duc nach einer älteren Zeichnung gegebene Ansicht, dass daselbst (wie in der weiter unten zu beschreibenden Kirche von Arnsburg) Umgang und Kapellen von gleicher, nicht wie in Riddagshausen und Ebrach von verschiedener Höhe waren.

umgange aus zugänglich sind. In französischen Gebäuden kommt eine solche Anordnung des Chores nicht vor, wohl aber in einem Entwurf des Villard de Honnecourt, bei welchem dahin gestellt bleiben muss, ob er die Anregung dazu bei seinen Reisen in Deutschland erhalten [1]). Der Zweck dieser Anlage war offenbar, abgesonderte und dem Volke verschlossene Kapellen für den Gebrauch der Mönche zu erhalten. Zugleich aber gab sie mit ihren zwei stufenweise zu dem höheren inneren Raum aufsteigenden Dächern dem Aeusseren des Chores eine sehr ernste, dem Sinne dieses Ordens entsprechende Gestalt. Eben so ernst und einfach ist die ganze Anordnung und Ausstattung des Inneren. Die Dimensionen sind nicht unbedeutend, die allerdings unverhältnissmässig grosse Länge 271, die Breite des Querarmes 103, die des Mittelschiffes 32, die Gewölbhöhe über 70 Fuss. Die Pfeiler sind kreuzförmig gestaltet, unter den Scheidbögen und in den Seitenschiffen mit einer einfachen, im Mittelschiffe mit dreifachen vom Boden aufsteigenden Halbsäulen. Alle Bögen an Gewölben, Arcaden und Fenstern sind spitz, über den eckig profilirten Scheidbögen aber ist noch nach romanischer Weise ein schachbrettartig verziertes Horizontalgesims angebracht. Die Oberlichter stehen paarweise und ohne Verzierung unter den Scheidbögen der quadraten Gewölbe; die Kapitäle des Langhauses sind schmucklose Kelche. Im Chore ist Alles reicher ausgestattet. Die Oberlichter bestehen hier aus Gruppen nicht von zwei, sondern von drei Fenstern unter jedem Gewölbe, und sind von einem eigenen, auf zwei kleinen Säulchen ruhenden Gurtbogen sehr zierlich eingerahmt. Die Kapitäle und Consolen sind wechselnd und geschmackvoll verziert. An einigen der ersten findet sich der sonst nirgends vorkommende Gedanke, den Uebergang des Kelches in die Deckplatte durch eine Eckverzierung, ähnlich dem Eckblatte der Basis, zu vermitteln [2]), unter diesen haben mehrere die auffallende und seltene Gestalt eines von der Mauer abgebogenen Hornes [3]). Wir sehen daher wieder, ähnlich wie in

Fig. 92.



Riddagshausen.

[1]) Darcel et Lassus, Album de Villard de Honnecourt, Paris 1858, p. XXVII: „vesci une glize del quarie ki fu esgardee a faire en lordene dcistiaux". — Vgl. ebenda S. 113 ff., Text und Anmerkungen.

[2]) Nur in der Kirche zu Rosheim im Elsass hat ein Säulenkapitäl ein ähnliches Motiv. (Chapuy's moyen âge monumental nro. 312.) Da diese Kirche und dies Kapitäl aber älter sind und ein Zusammenhang zwischen Rosheim und Riddagshausen nicht denkbar ist, so ist dies wieder ein Beweis, dass ähnliche Formen im Mittelalter häufig mehrmals unabhängig entstanden und dass man aus solchen Aehnlichkeiten nicht auf eine Herleitung schliessen darf.

[3]) In Deutschland kommen solche Consolen, so viel ich weiss, nur noch in der

Bronnbach, höchst originelle Aeusserungen eines feinen Geschmackes ungeachtet der hervorgebrachten Einfachheit der Grundformen.

Die Zeit des Baues steht nicht fest; das Kloster ist 1145 gegründet, eine Weihe wird erst im Jahre 1278 berichtet, der ganze Charakter des Baues lässt aber darauf schliessen, dass er in der Zwischenzeit, jedenfalls vor 1250, im Wesentlichen vollendet und mithin im Anfange des Jahrhunderts begonnen ist. Namentlich gilt dies von dem Chore. Wenn die Bauschule des Ordens auch die reichere Gliederung des gothischen Styles verschmäht hätte, so lag jedenfalls kein Grund vor, da, wo sie verzierte, sich an den Geschmack des romanischen Styles zu halten. Hier ist aber noch kein Einfluss des gothischen Styles zu erkennen, vielmehr bestehen die Verzierungen der Kapitäle durchweg aus romanischen Formen und stylisirtem Blattwerke. Nur die Ausführung der drei westlichen Gewölbquadrate, vielleicht sogar die ganze Ueberwölbung des Mittelschiffes mag, da ihre Rippen in einer dem gothischen Style sich annähernden Weise profilirt sind, aus der jener Weihe unmittelbar vorhergegangenen Zeit stammen[1].

Eine merkwürdige Uebereinstimmung mit dieser Choranlage hat die der reichen Cistercienserabtei zu Ebrach in Franken. Dieselbe Zahl der Pfeiler und der Kapellen, dieselbe Abstufung der Höhenverhältnisse des inneren Chores und der äusseren Theile, man glaubt den Chor von Riddagshausen zu sehen. Nur darin besteht eine Verschiedenheit, dass die Kreuzarme in Ebrach weiter ausladen und daher auf ihren östlichen Seiten noch eine fernere Nebenkapelle haben. Das Langhaus unterscheidet sich von jenem, indem es nicht quadrate, sondern schmale Kreuzgewölbe, nicht paarweise, sondern einzeln stehende und spitzbogige Fenster hat, auch schon

---

Sebalduskirche zu Nürnberg und in der Dominikanerkirche zu Regensburg (Kallenbach Chronologie Taf. 32), ähnliche aber nicht ganz gleiche auch im westlichen Querschiffe des Bamberger Domes vor, ausserhalb Deutschlands weiss ich nur ein Beispiel in der Kirche von Broadwater, Grafschaft Sussex; indessen sind in England die sehr verwandten trichterförmigen Consolen in spätnormannischen und noch mehr in gothischen Bauten dieser und der folgenden Epoche sehr gewöhnlich. (Glossary I, s. v. Corbel, II, Taf. 34. 35.) Die mitgetheilte Zeichnung verdanke ich der Güte des Herrn Dr. C. Schiller in Braunschweig.

[1]) Für die (auch von Schiller a. a. O. S. 135 angenommene) Meinung, dass die ganze Kirche der Zeit vor 1275 zuzuschreiben sei, liesse sich allerdings der Umstand anführen, dass auch die Dominikanerkirche zu Regensburg, in welcher die vorher erwähnten Consolen sich in ganz gleicher Weise finden, erst um 1265 gebaut ist. Indessen ist der Styl beider Kirchen übrigens so sehr verschieden, dass schon ihre Vergleichung genügte, das frühere Alter von Riddagshausen zu erweisen. Auch war das Kloster schon lange so blühend, dass es nicht wohl ohne grössere Kirche gewesen sein kann, deren Erneuerung dann wiederum nicht nach so kurzer Zeit nöthig geworden sein würde. Schon in einer Urkunde vom Jahr 1216 nennt Kaiser Otto das Kloster „dilectissima nobis ecclesia". Jongelinus a. a. O. Lib. III, p. 32.

durchweg und zwar am Oberschiffe mit ziemlich ausgebildeten Strebepfeilern versehen ist. Die Kirche ist um 1200 begonnen, aber erst 1285 geweihet [1]), und die Ausführung des Langhauses mag daher erst in diese spätere Zeit fallen, welcher jedenfalls die reichen Radfenster der Façaden angehören Der Chor stammt dagegen unzweifelhaft vom Anfange des Jahrhunderts, was sich auch durch einen äusseren Umstand erweisen lässt. Dem nördlichen Kreuzarme ist nämlich eine bedeutend niedrigere, aber in Kreuzgestalt angelegte Kapelle des heil. Michael [2]) dergestalt angefügt, dass sie erst nach Vollendung dieses Kreuzarmes, dessen Mauern ihr zum Theil als Seitenwand dienen, errichtet sein kann. Diese Kapelle, mit Ringsäulen und Kleeblattarcaden reich geschmückt, hat aber durchweg Formen des Uebergangstyles, nicht unähnlich der Vorhalle von Kloster Maulbronn, wird mithin spätestens von 1230 bis 1240 begonnen sein, so dass der Anfang des damals vollendeten Chores in eine sehr viel frühere Zeit fällt.

Einige andere Kirchen haben dieselbe Choranlage in vereinfachter Form. So zunächst die zu Arnsburg in der Wetterau [3]), deren Grundplan sich von dem von Riddagshausen nur dadurch unterscheidet, dass die Seitenschiffe etwas breiter sind und die Kapellen unmittelbar und ohne Umgang an den inneren Chorraum anstossen, so dass sich am Aeusseren nur ein, tiefer als die Seitenschiffe gelegenes Dach um den rechtwinkeligen Chor herumzieht. Sie sind sehr niedrig und nur durch Thüröffnungen mit einander verbunden, auch in geringerer Zahl. Dafür ist aber neben ihnen auf jeder Ostseite des Kreuzes noch eine mit einer kleinen Nische abschliessende Kapelle angebracht, auch hat die mittlere Kapelle hinter dem Chore eine solche Nische. Die Details deuten auf eine etwas frühere Entstehung. Die Pfeiler sind einfach viereckig, nur in den Seitenschiffen mit einer vom Boden aufsteigenden Halbsäule versehen, während im Mittelschiffe eine kurze auf einer Console ruhende Säule die Gewölbgurten trägt; das Horizontalgesims fehlt und an seiner Stelle sind kleine fensterartige und schmucklose Oeffnungen, ähnlich wie in St. Germer in der Picardie und in Heisterbach angebracht, welche den Dachraum der Seitenschiffe beleuchten. Die Basis ist die attische, mit einfachem, wohlgebildetem Eckblatte, die Kapitäle sind theils würfelförmig, theils kelchförmig mit knospenartigem Blattwerk, die

---

[1]) Brevis notitia Monasterii B. V. M. Ebracensis, Romae 1793. Die Dimensionen sind noch bedeutender als in Riddagshausen, die gesammte Länge 294, die Breite des Langhauses 81, die Höhe 90 Fuss.

[2]) Der Verfasser der ebengenannten Schrift vermuthet (S. 31), dass diese Kapelle an Stelle der ursprünglichen kleinen Kirche des Klosters und zum Andenken an dieselbe errichtet sei. Dadurch erklären sich sowohl die Kreuzgestalt wie die eigenthümlichen und künstlich ausgeglichenen Unregelmässigkeiten der Anlage.

[3]) Gladbach a. a. O. Taf. 52 — 60.

Fenster sämmtlich rundbogig, ebenso die Arcaden mit Ausnahme der in den drei westlichen Quadraten, welche aus einfachen, eckig profilirten und mit einem Gurtbogen unterzogenen Spitzbogen bestehen. Nach den historischen Nachrichten wurde das Kloster an dieser Stelle im Jahre 1174 gegründet und um 1215 reich beschenkt. Wahrscheinlich stammt daher der Bau ungefähr aus dieser Zeit; das Kapitelhaus, welches dieselben Kapitäle, aber übrigens frühgothische Formen zeigt, wird dann etwa um 1250 den Schluss dieser Bauthätigkeit gebildet haben.

Aehnlich ist ferner die im Jahre 1222 geweihete Kirche zu Marienfeld bei Güterslohe in Westphalen[1]), auch sie mit rechtwinkeligem Chorschlusse und niedrigem Umgange, in welchem sich jedoch keine Zwischenmauern zur Abtheilung der Kapellen befinden. Die Arcaden sind spitz, die Fenster mit Ausnahme des Kreuzschiffes im Rundbogen geschlossen; die Gewölbträger ruhen auch hier auf einem Bündel von kleinen, von einer Console getragenen Säulen, deren Abacus in das Horizontalgesims fällt. Die Anordnung weicht in sofern von den bisher genannten Cistercienserkirchen ab, als die Pfeiler völlig unverziert und von ungewöhnlicher Breite sind, und die Arcaden zwischen ihnen auf einer Säule ruhen. Die Erbauer haben sich also in dieser Beziehung an den westphälischen Uebergangsstyl angeschlossen.

Aehnliche Choranlage hatte ursprünglich die Kirche zu Marienthal bei Helmstedt, eine noch jetzt erhaltene flach gedeckte, sehr schmucklose Pfeilerbasilika aus dem zwölften Jahrhundert, an deren Chorwand die rundbogigen Oeffnungen der abgebrochenen Kapellen noch zu erkennen sind[2]), und haben noch jetzt die freilich nur als Stall und Scheuer dienende Kirche des ehemaligen Cistercienser-Nonnenklosters St. Burchard bei Halberstadt, der dem romanischen Langhause angefügte frühgothische Chor der Klosterkirche zu Amelunxborn an der Weser, dieser jedoch ohne Scheidewände der Kapellen, und in anderer Weise vereinfacht, und endlich die schon im entwickelten gothischen Style erbaute, später ausführlich zu würdigende Kirche des Cistercienserklosters Salem am Bodensee, wo der Chor jederseits zwei Seitenschiffe hat, seine Ostseite aber mit gerader Wand schliesst. Aehnliches scheint schon bei dem Kloster Hude im Oldenburgischen, aus dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts, der Fall gewesen zu sein[3]).

---

[1]) Lübke a. a. O. S. 141 und Taf. VIII.

[2]) Lübke im Organ für christl. Kunst 1853, Nro. 1.

[3]) Von der Kirche zu Hude (in der Ordenssprache Portus S. Mariae) stehen nur noch Ruinen, welche später ausführlicher gewürdigt werden sollen. Ein vorhandenes Mauerstück deutet darauf hin, dass auf der Ostseite des rechtwinkeligen Chores keine

In anderen Cistercienserkirchen ist die Choranlage minder eigenthümlich. Die zu Heilsbronn in Franken[1]), zu Roda in Sachsen, zu Hayna in Hessen, die erst im vierzehnten Jahrhundert erbaute zu Pelplin in Preussen haben zwar viereckige Chorräume, aber ohne Kapellen. Ebenso die schöne Kirche zu Otterberg bei Kaiserslautern, die bereits oben (S. 270) beschrieben ist. An das Langhaus, dessen Formen völlig dem Styl der Cistercienser entsprechen, schliesst sich das sehr schmale Kreuzschiff und an dieses ohne Nebenkapellen der viereckige Altarraum an, der jedoch im Osten mit einer sehr flachen, aus drei Polygonseiten gebildeten Nische endet. Diese Nische, die kaum eine Raumerweiterung oder sonst irgend einen praktischen Nutzen gewährte, zeigt recht deutlich, dass die Vorliebe für den geraden Chorschluss nicht auf irgend einer Vorschrift, sondern nur auf Gewohnheit und Sparsamkeit beruhete. Auch verlor sich diese Sitte immer mehr und während sie im zwölften Jährhundert in der That die Regel bildet, kommt im dreizehnten die runde oder polygone Apsis häufiger vor. Eine sehr eigenthümliche Erscheinung giebt in dieser Beziehung die Kirche zu Lilienfeld in Oesterreich, eine Stiftung Herzog Leopolds VII., der den Bau 1202 begann aber erst vier Jahre darauf den Cisterciensern übergab. Sie erhielt schon 1220 in Verbindung mit der Beisetzung des kurz vorher verstorbenen Stifters eine Weihe, ohne Zweifel nur der östlichen Theile. Diese bestehen nur aus einem hohen von fünf Seiten des Zehnecks geschlossenen Altarhause das dann aber äusserlich auf allen drei Seiten von niedrigen, doppelten Seitenschiffen umgeben, gewissermaassen rechtwinkelig eingerahmt ist. Dieser Umgang des Chores scheint, obgleich er neben spitzen Arcaden noch rundbogige Fenster hat, ein späterer Anbau zu sein, den man hinzugefügt hat, um die ungewöhnliche, von dem fürstlichen Stifter angeordnete Choranlage mit den Sitten des Ordens zu vereinigen. Um dieselbe Zeit begann man aber an anderen Orten schon sich freier zu bewegen[2]). Die Kirche zu Heisterbach vom Jahre 1202, die ich oben ausführlich beschrieben habe

---

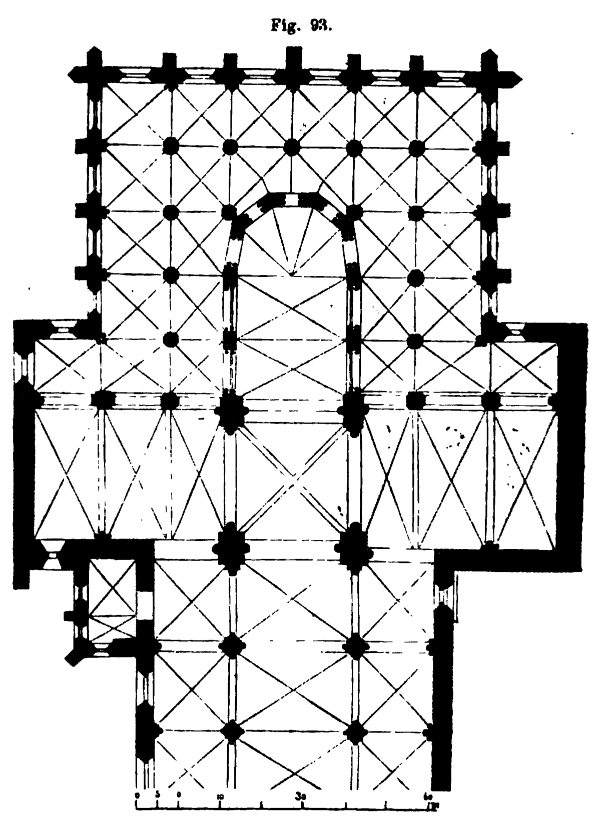
Kapellen waren, während dahingestellt bleiben muss, ob die Nebenschiffe des Chors — nur eins befand sich an jeder Seite — offen oder in Capellen getheilt waren. Vgl. die Mittelalterlichen Baudenkmäler Niedersachsens. Neutes Heft. Hannover 1863.

[1]) Der jetzige polygone Chor ist spätgothisch und eine Verlängerung des ursprünglichen Gebäudes, welches anscheinend rechtwinkelig mit Seitenschiffen, aber ohne Kapellen, schloss. Vgl. den Grundriss in des Freiherrn v. Stillfried Alterth. und Kunstdenkmälern des Hauses Hohenzollern.

[2]) Der nach den vorgefundenen Ueberresten der zerstörten Cistercienserkirche Hradist (Gradii) bei Münchengrätz restaurirte, in den Mitth. d. k. k. Centr.-Comm. Bd. IX, (1864) S. 138 abgedruckte Grundriss dieser Kirche nimmt eine Choranlage an, welche mit der von Lilienfeld genau übereinstimmt. Allein jene Ueberreste berechtigen dazu keineswegs, es ist nicht die mindeste Spur der polygonförmigen Anlage vor-

und deren interessante Eigenthümlichkeiten den strebsamen Geist des Ordens von seiner günstigsten Seite zeigen, hat einen halbkreisförmigen Umgang zwar mit tiefen Nischen, aber ohne Kapellen, welche jedoch auf der Ostseite des Kreuzes nicht ganz fehlen. Nicht lange darauf wurde dann, wie dies schon in Longpont in der Picardie geschehen war, die reiche Form des

Fig. 93.



Chor der Kirche zu Lilienfeld.

Kapellenkranzes auch in deutschen Cistercienserkirchen angewendet, wie dies die später zu erwähnenden Kirchen von Marienstatt und Altenberg beweisen [1])

---

fanden, und die sechs östlichen Joche eines niedrigen Umganges, die man gefunden, lassen sich ebensowohl und mit grösserer Wahrscheinlichkeit auf eine Choranlage wie in Riddagshausen, also mit durchaus rechtwinkeliger Anlage vereinigen.

[1]) An der freilich erst nach der Mitte des 13. Jahrh. erbauten Cistercienserkirche zu Hohenfurt im südlichen Böhmen hat man die Vorliebe für gerade Schlusswände

In den Ländern des Backsteinbaues treten die Eigenthümlichkeiten der Cistercienser-Bauten minder deutlich hervor, weil das Material den künstlerischen Traditionen des Ordens von Hause aus fremd war und sie folglich bei seiner Anwendung entschiedenere locale Einflüsse erfuhren. Dies gilt von den Formen wie von dem Grundrisse. Die schon oben (S. 307) erwähnte Kirche von Dobrilugk zeigt in ihrer Anlage kaum irgend eine der charakteristischen Eigenheiten der Cistercienser. Die schöne Kirchen-Ruine des 1180 gestifteten Klosters Lehnin in der Mark Brandenburg[1]) hat ebenfalls eine halbkreisförmige Apsis und zwar mit zwei Fensterreihen, in den Ecken von Chor und Querhaus liegt jederseits eine quadrate Kapellen-Gruppe, mit vier Kreuzgewölben bedeckt und nur in ihrer östlichen Hälfte durch eine Zwischenwand geschieden. Die Vollendung erfolgte erst 1262, aber die Osttheile, das zunächst liegende Doppeljoch des Langhauses eingeschlossen, sind viel früheren Ursprungs, ebenso die rundbogigen Arcaden des Westbaues, die aber in der Folge von Spitzbogenblenden umrahmt wurden, und zwischen denen sich, über dem je zweiten Pfeiler, in mehreren Abstufungen breite Dienste zur Aufnahme der Gewölbgurten auskragten; auch die paarweise gestellten Oberlichter sind spitzbogig und in dem Gurtgesimse mit Blattwerk, das sich innen unter dem Fuss der Fenster hinzieht, sowie in dem Felderfriese am Aeusseren der Ostseite zeigen sich neue ornamentale Formen. — Auch die schon erwähnten Ordenskirchen von Colbatz in Pommern und von Oliva bei Danzig[2]) haben den polygonen Chor, während die Ruinen von Eldena bei Greifswald wieder geraden Chorschluss und jederseits zwei Ostkapellen zeigen[3]).

Ueberhaupt verschwindet die Eigenthümlichkeit der Cistercienserbauten allmälig; die ursprüngliche Scheu vor reicheren Formen liess nach; die Kirchen selbst behielten zwar einen einfacheren Charakter, aber man gestattete sich Nebenkapellen, Vorhallen und Kreuzgänge decorativ zu schmükken. Auch erhielt der locale Styl jeder Gegend jetzt grösseren Einfluss. Die neuen Stiftungen gingen nicht mehr unmittelbar von Frankreich, sondern von älteren deutschen Klöstern aus und wurden gleich anfangs durchweg mit einheimischen Mönchen besetzt; die französischen Mutterklöster behielten zwar ihre hierarchische Obergewalt, aber sie fanden es nicht mehr nöthig

---

so sehr aufgegeben, dass neben der mit fünf Seiten des Achtecks geschlossenen Chornische von den zwei auf jeder Seite sich anfügenden Kapellen die äussersten mit einem spitzen Winkel, also mit der Spitze eines Dreiecks endigen. Mitth. der k. k. C.-Com. Bd. VI. S. 15.

[1]) Adler, Mittelalterl. Backsteinbauw. Taf. 58 — 60 (noch ohne Text). — Heffter, Geschichte des Klosters Lehnin, Brandenburg 1851.

[2]) S. oben S. 311.

[3]) Ebenda.

und angemessen, die unterrichteten und angesehenen deutschen Aebte auch bei Gegenständen des praktischen Nutzens oder der Schicklichkeit einer speciellen Leitung zu unterwerfen. Diese waren daher selbständiger und folgten mehr den Gebräuchen ihres Landes. Allerdings kam dann in architektonischer Beziehung auch dazu, dass die einheimischen Gewohnheiten sich dem Herkommen des Ordens mehr genähert hatten. Der Spitzbogen, die Wölbung, die Strebepfeiler waren nun schon allgemeiner geworden, die Cistercienser wichen daher nicht mehr von der Landessitte ab, wenn sie in diesen Beziehungen ihren eigenen Traditionen folgten. Aber dennoch bemerkt man in ihren Bauten noch bis um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts manche Spuren eines engeren Zusammenhanges mit Frankreich, vermöge dessen sie noch jetzt in gewissen Neuerungen den übrigen Bauten ihrer Provinz vorangingen, und endlich trugen sie durch ihre Verbreitung das bei, die Verschiedenheiten der einzelnen Theile Deutschlands mehr und mehr auszugleichen.

Dies Alles gestattet uns, die Bedeutung der Cistercienser für die Baugeschichte überhaupt und namentlich für Deutschland näher zu würdigen. In Frankreich übten sie keinen erheblichen Einfluss aus. Sie gaben eben nur die vereinfachten Formen des einheimischen Styles, verhielten sich also zu diesem wie die klösterliche Strenge zu dem allgemeinen Leben der Nation. In Deutschland dagegen brachten sie neue und praktisch nützliche Formen mit, welche sich zur Annahme empfahlen. Sie machten die Wölbung, welche bis gegen das Ende des zwölften Jahrhunderts in Deutschland nur selten angewendet war, populär und lehrten, sie mit Hülfe des Spitzbogens und anstrebender Stützen zu sichern. Sie waren gewissermaassen Missionäre, welche die Grundsätze der französischen Architektur bei anderen Völkern verbreiteten. In Deutschland gelang ihnen dies um so mehr, als sie den französischen Styl nicht vollständig, nicht als abgeschlossenes System, sondern mit Vereinfachungen und Aenderungen ausübten, welche den einheimischen Sitten und Ansichten zusagten. Der gothische Styl begann in Frankreich mit der Anwendung der Säule; die Cistercienser zogen, wie es in Deutschland üblich war, den einfachen Pfeiler vor. Er adoptirte die Gallerien über den Seitenschiffen und behielt, als er sie aufgab, eine ähnliche Belebung des Oberschiffes vermöge der Triforien bei; die Cistercienser hatten sie gleich anfangs verworfen und nichts an ihre Stelle gesetzt, und ebenso war man in Deutschland meistens an schlichte, höchstens von einem Gesimse durchschnittene Wände des Oberschiffes gewöhnt. Ueberhaupt hatte die deutsche Architektur durchweg, wenn auch nicht überall in derselben Weise wie in Westphalen und in den Ländern des Ziegelbaues, eine Neigung für einfachere Formen, mit welcher die Richtung der Cistercienser übereinstimmte. Dazu kam, dass auch bei diesen, wie in Deutschland, die Einfachheit der

wesentlichen Formen die Neigung zu sorgfältiger und anmuthiger Ausbildung der Details erzeugte. Alles begünstigte daher eine Verschmelzung ihrer aus Frankreich mitgebrachten Traditionen mit den einheimischen, welche dazu beitrug, die noch vorherrschende Anhänglichkeit an den romanischen Styl zu brechen und die Aufnahme von Elementen des gothischen Systems in den deutschen Uebergangsstyl zu erleichtern. Mit der vollkommenen Herrschaft des gothischen Styles in Deutschland hörte diese Art des Einflusses auf. Aber dennoch behielten die Bauten der Cistercienser auch jetzt noch eine gewisse Eigenthümlichkeit. Sie unterliegen nicht der Monotonie, welche in den Bauten der weltlichen Meister bald eintritt; sie zeigen noch immer das Geschick mit mässigen Mitteln günstige und anmuthige Wirkungen hervorzubringen und den üblichen Formen durch eine neue, ungewohnte Verwendung einen höheren Reiz zu geben. Wir werden weiter unten Gelegenheit haben, auf mehrere dieser Bauten aufmerksam zu machen.

Das Aufkommen neuer und die Umgestaltung der romanischen Formen hing fast überall mit der Einführung der vollständigen Ueberwölbung, namentlich auch des Mittelschiffes grösserer Kirchen, zusammen. Diese erfolgte aber in den meisten Gegenden erst sehr spät, und noch am Anfange des dreizehnten Jahrhunderts gehörten ausserhalb der Rheinlande, Westphalens, jener Gruppe sächsischer Kirchen, denen der Dom zu Braunschweig zum Vorbilde gedient hatte, und einiger Bauten in den Ländern des Ziegelbaues grössere Gewölbe zu den sehr seltenen Ausnahmen. Wir sahen schon oben, wie isolirt im Würtembergischen die Stiftskirche zu Ellwangen, in Bayern die zu Altenstadt bei Schongau als die einzigen grösseren rundbogigen und überwölbten Kirchen dastehen.

Wie es scheint, hielt man in den meisten Gegenden die Anlegung von einfachen, bloss durch das Durchschneiden zweier Tonnengewölbe gebildeten Kreuzgewölbe über dem Mittelschiffe, wie man sie im Dome zu Braunschweig noch hatte, für zu gewagt oder schwierig, und entschloss sich erst dann zur Ueberwölbung dieser weiten Räume, nachdem man gelernt hatte, das Kreuzgewölbe durch Diagonalrippen zu verstärken und die abweichenden Höhenverhältnisse der verschiedenen Gurten mit Hülfe des Spitzbogens besser auszugleichen. Diese Kenntniss verbreitete sich einige Zeit nach 1200 allmälig über ganz Deutschland, und man versuchte nun, wo bedeutende Neubauten auszuführen wären, diese Mittel einer solideren Construction, zunächst noch mit Beibehaltung der romanischen Details, soweit sie nicht durch jene Neuerung modificirt wurden, in Anwendung zu bringen. Es bildete sich dadurch eine höhere Schule der Architektur; während die Meister bisher sich mit dem

Herkommen ihrer Provinz oder ihres Ordens begnügt hatten und nur allmälig und unvermerkt zu Neuerungen und Fortschritten gelangt waren, gab es nun nicht wenige, welche bewusster Weise nach Erweiterung ihrer statischen Kenntnisse und nach einem constructiven Ziele strebten, und durch dies Streben unter einander verbunden waren. Es schloss dies die Anhänglichkeit an die einheimischen Formen nicht aus, aber es modificirte sie und führte unvermerkt zu einem allgemein deutschen, die Provincialschulen verbindenden Typus. Daher finden wir auf den entferntesten Punkten einzelne Kirchen, welche nicht von einem Muster herstammen, sondern dem abweichenden Herkommen ihrer Provinzen gemäss verschieden sind, aber doch sämmtlich in Hinsicht auf Wölbungsart und Verbindung runder und spitzer Bögen übereinstimmen. Sie haben alle quadrate Gewölbe, gegliederte, aber noch aus dem Rechteck entwickelte Pfeiler, spitze Scheidbögen und Gewölbe, aber rundbogige Portale und Fenster. Die gewölbtragenden Pfeiler sind auf der Frontseite gewöhnlich mit einer Gruppe von ununterbrochen aufsteigenden Diensten, auf den drei anderen Seiten mit einzelnen kleinen Halbsäulen besetzt. Die Nebenpfeiler haben nur diese und sind auf der Frontseite meistens glatt. Der Würfelknauf ist meistens verlassen, und bald durch ein einfaches Polstergesimse, bald durch ein Kelchkapitäl mit flachen Rankenverschlingungen oder knospenförmigem Blattwerk ersetzt. Der Bogenfries und die Friesornamente des alten Systems sind beibehalten, die Gesimse eckig oder als Rundstab profilirt, ohne Spur der feineren Höhlungen des gothischen Styles; das Fenstermaasswerk ist unbekannt. Leider fehlt es bei vielen dieser Bauten an festen Daten; sie sind älterer Stiftung, und die Nachrichten über ihren Um- oder Neubau fehlen oder sind mangelhaft. Daher hat man sie wohl auf jene Stiftungszeiten zurückführen und die Kenntniss des Spitzbogens in Deutschland in eine frühe Zeit verlegen wollen [1]). Dieser Annahme widerspricht jedoch die ganze Gestaltung dieser Kirchen; auch abgesehen von dem Spitzbogen sind alle übrigen Formen, Pfeiler, Profilirungen, Ornamente von der Art, wie sie nur an späteren Monumenten vorkommen und nach dem naturgemässen Entwickelungsgange der Baukunst nur später entstehen konnten, Wir müssen sie daher frühestens in die letzten Jahrzehnte des zwölften, mit grösserer Wahrscheinlichkeit in

[1]) Diese Hypothese ist besonders ausgeführt in einer Jugendarbeit des Dr. R. Lepsius, der sich später durch seine Forschungen auf dem Gebiete ägyptischer Kunst und Chronologie berühmt gemacht hat, und zwar in einem Nachtrage zu der Uebersetzung der Reise des Gally Knight durch die Normandie (Leizig 1841). Die Kirchen, welche er als Beispiele anführt, sind die Dome zu Naumburg, Merseburg, Basel und Bamberg, die Klosterkirche zu Memleben, die Stadtkirche zu Freiburg an der Unstrut, und die Sebalduskirche zu Nürnberg. Kugler widersprach sogleich (Kunstblatt 1842, Nro. 75: kl. Schr. II, S. 375) dieser Ansicht, welche jetzt keinen Vertheidiger mehr findet.

die ersten des dreizehnten Jahrhunderts verweisen, wo denn auch einige dieser Gebäude ein ganz bestimmtes Datum haben.

Das älteste derselben ist vielleicht die Stiftskirche zu Fritzlar in Hessen. Der Chor derselben, polygonförmig mit Lisenenfeldern und Zwerggallerie, gleicht dem der Paulskirche zu Worms[1]), und ist entschieden rheinischen Ursprungs; man wird ihn vielleicht der Herstellung, welche der Erzbischof von Mainz im Jahre 1171 anordnete, zuschreiben können. Das Schiff der Kirche wird dann nach Beendigung des Chorbaues um 1200 begonnen sein. Es macht einen sehr ernsten, aber durchaus primitiven Eindruck; man sieht, dass die noch neue und schwierige Aufgabe der Herstellung eines Gewölbebaues den Meister ganz in Anspruch nahm und ihn abhielt, auf feinere Formen zu denken. Die Pfeiler sind regelmässig aus viereckigem Kern gebildet, die schwächeren mit Halbsäulen auf allen vier Seiten, die stärkeren unter den Scheidbögen mit einer Pilastervorlage, unter den Gewölben der Schiffe mit einem Bündel von drei kräftigen hoch hinaufsteigenden Diensten. Die Basis hat steile attische Form und Eckblätter, das Kapitäl, das gesimsartig um den Pfeiler herumläuft, die Gestalt eines unverzierten Wulstes, dem dorischen Echinus ähnlich, mit einer reich aber roh profilirten Deckplatte. Die Scheidbögen sind spitz, aber wie früher in einigen rundbogigen sächsischen Kirchen, namentlich in Drübeck und Ilsenburg, paarweise durch einen grösseren, die stärkeren Pfeiler verbindenden Bogen überspannt, ohne Zweifel behufs Erleichterung der unteren und Verstärkung der oberen Mauer. Die rundbogigen Oberlichter stehen paarweise, aber unverbunden unter jedem Gewölbe. Die Profile der Gewölbgurten sind schwer, eckig und im Chor mit Rundstäben eingefasst. Einer etwas späteren Periode gehört die reiche westliche Vorhalle an, welche der Front in ihrer ganzen Breite mit Ausnahme des südlichen Thurmes vorliegt, wo ursprünglich wohl ein früherer Anbau ihr eine Grenze setzte. Wahrscheinlich ist sie erst nach dem Jahre 1233 entstanden, in welchem Landgraf Konrad, der nachherige Hochmeister des deutschen Ordens, die Kirche zur Sühne für die im Kriege entstandenen Bechädigungen beschenkte[2]). In allen Einzelformen,

[1]) Vgl. den Chor von Fritzlar, bei Gladbach a. a. O. Taf. 24, mit dem von Worms, bei Moller Bd. II, Taf. 15. — Näheres über die ganze Kirche nebst einigen Profilzeichnungen in Kugler's kl. Schr. II, 158. — Neuerdings vortrefflich publicirt von H. v. Dehn-Rotfelser und F. Hoffmann in Band I. der Mittelalterl. Baudenkmäler in Kurhessen. — Vgl. auch Dehn-Rotfelser und Lotz, die Baudenkmäler im Regierungsbezirk Cassel. 1870. — Förster, Denkmale, Bd. XI.

[2]) Chronicon Erfordiense bei Böhmer, Fontes rer. germ. II, 399. Von einer gänzlichen Zerstörung der Kirche ist offenbar nicht die Rede; es wird zwar im Allgemeinen von einem Brande der Kirchen von Fritzlar gesprochen, aber es wird als Hauptfrevel die Zerstreuung der Hostien auf dem Boden der Kirche angeführt.

in den Pfeilern, auf welchen innen die spitzbogigen, rippenlosen Kreuzgewölbe ruhen, in den schlanken Säulen, welche die Fenster theilen und die Wandungen gliedern, in dem mit Ringen besetzten Wulst der Bogenleibung über dem Portal, in der gleichzeitigen Anwendung von Rundbögen Spitzbögen, Kleeblattbögen tritt der Einfluss des rheinischen Styles deutlich hervor. Aber die Verbindung dieser Bogenformen ist nicht bloss ein decoratives Spiel, sie ist vielmehr in höchst geschickter Weise benutzt worden, um die Unzuträglichkeit auszugleichen, dass die Halle um viele Stufen tiefer als die Bodenfläche liegt. Die innere Fensteröffnung ist rundbogig, damit sie höher in den Schildbogen hinaufgerückt werden konnte, aussen aber, wo die Fenster bis zum Boden herabgehen, ist auch ihr Abschluss erhöht und bildet einen Halbkreis von gleichem Radius aber mit höher gelegtem Mittelpunkt als der innere Bogen, und der Unterschied zwischen beiden wird durch Steinplatten verdeckt, in welche die drei schmalen Spitzbögen der Fenstertheilung einschneiden; dann aber wird jede Fenstergruppe nochmals von grossen Spitzbögen umschlossen, während am Portal, seiner grösseren Breite wegen, auch die Umrahmung rundbogig ist[1]).

Etwas jünger als diese Kirche ist der Dom zu Naumburg[2]). Er hat die gewöhnliche Anlage grösserer deutscher romanischer Kirchen, ein dreischiffiges Langhaus mit östlichen Kreuzarmen und mit zwei Chören, die jedoch schon völlig im gothischen Style, der westliche Chor in den Jahren 1249—1272, der östliche, als Erweiterung eines älteren, wahrscheinlich halbkreisförmig geschlossenen, im vierzehnten Jahrhundert erbaut sind. Nur das Langhaus gehört in die Zeit, von welcher wir hier sprechen. Das Mittelschiff ist mit quadraten Gewölben von 32 Fuss Breite und 40 Fuss Tiefe bedeckt, von denen nur das östlichste durch eine spätere Herstellung Rippen erhalten hat, die anderen bloss in Gräten zusammenstossen. Die Pfeiler sind schon ursprünglich auf Gewölbe angelegt, die stärkeren kreuzförmig mit vier Halbsäulen auf den vortretenden Seiten und vier kleineren Säulen in den Ecken, die schwächeren in gleicher Gestalt, doch so, dass nach dem Mittelschiffe zu, wo sie kein Gewölbe tragen, die für dasselbe bestimmte Vorlage nebst ihren Säulen fehlt und die breite Fläche des Pfeilerkernes zu Tage liegt. Nur der östlichste schwächere Pfeiler jeder Reihe vor dem

---

[1]) Die Fenstertheilung ist nur noch an einer Stelle erhalten. — Meine frühere Annahme, dass die Vorhalle zwei verschiedene Bauperioden erkennen lasse, ist durch Dehn-Rotfelser nach genauer Untersuchung des Fugenschnittes und durch Ermittelung der Motive für diese eigenthümliche Formenmischung a. a. O. S. 25 widerlegt worden. — Die ältere Publication bei Gladbach Taf. 4 — 6, ist nicht ganz correct.

[2]) Vollständige Abbildung und Beschreibung bei Puttrich Abth. 2, Band, 1. Der Verfasser des Textes (Lepsius der Aeltere) kämpft jedoch für die Entstehung im elften Jahrhundert. — C. Förster, Denkmale, Band IV.

Kreuzschiffe ist anders gestaltet, indem er die ältere, in sächsischen Kirchen herkömmliche Gestalt eines einfachen Vierecks mit eingeblendeten Ecksäulchen hat. Man hat also zuerst diese Form anwenden wollen und erst demnächst eine andere, dem Wölbungssysteme mehr ensprechende gewählt. Die Kapitäle haben kelchförmigen Hals mit würfelförmiger Ausladung und sind mit gutgearbeitetem, conventionellem Blattwerk geschmückt, die Basis hat wohlgebildete Eckblätter, die Scheidbögen sind spitz mit einem Untergurt in strenger eckiger Profilirung. Ueber ihnen ist die Wand zwischen den hochhinaufsteigenden Diensten des mittleren Gewölbes leer und nur von dem mit der Deckplatte der Kapitäle in einer Flucht liegenden horizontalen Gesimse durchschnitten, auf welchem die rundbogigen und von einem einfachen Rundstabe eingefassten Oberlichter paarweise unter den Schildbögen stehen. Die Profilirung der Quergurten des Gewölbes gleicht der der Scheidbögen. Die Anordnung der Pfeiler und die Profile der Bögen erinnern einigermaassen an das Langhaus des Münsters zu Bonn, nur dass das Triforium und der Arcadenschmuck fehlen, und das Ganze einen einfacheren, strengeren Charakter trägt, welcher durch die spröde Form des Spitzbogens gesteigert wird. Das Aeussere ist sehr einfach, nur mit dem Bogenfriese, und am Kreuzschiffe mit Lisenen verziert. Beide Chöre sind von Thürmen flankirt, deren Ausführung allmälig im Laufe des dreizehnten Jahrhunderts erfolgt ist. Die neben dem Ostchor steigen bis zur Höhe des Schiffes viereckig empor, haben auf ihrer Ostseite eine kleine Concha und nehmen dann eine achteckige, durch Fenstergruppen und Bogenfriese belebte Gestalt an. Am Westchore ist der allein ausgeführte südliche Thurm reicher gebildet, indem er viereckig mit vier durchbrochenen Treppenthürmchen aufsteigt und bereits den Einfluss des französischen Thurmbaues, etwa wie er in Laon auftritt, verräth. Hier sind auch die Fenster spitzbogig. Der ganze Bau hat eine eigenthümliche strenge und einfache Anmuth; die Details, namentlich die Kapitäle, sind von grosser Schönheit und freiem Schwunge der Linie.

Die historischen Nachrichten über die Bauzeit sind wie gewöhnlich mangelhaft. Unmittelbar nach der Verlegung des Bischofssitzes von Zeitz nach Naumburg im Jahre 1030 begann ein Neubau, welcher schon in den Jahren von 1040—1050 eine Weihe zur Folge hatte. Demnächst finden wir keine urkundliche Erwähnung einer Herstellung oder Erneuerung, bis im Jahre 1249 Bischof Dietrich in einem offenen Briefe seine Absicht verkündet, das Werk des Dombaues zu vollenden, was sich, wie man aus dem Inhalte der Urkunde schliessen darf, speciell auf die Erbauung des westlichen Chores bezog, welchen derselbe dann auch, nach dem Zeugniss eines Ablassbriefes von 1254 und einer Schenkung von Bausteinen im Jahre 1272, während seiner langjährigen Regierung fortsetzte und der Vollendung nahe

brachte. Jene Urkunde von 1249 ergiebt also, dass das gegenwärtige Langhaus damals schon bestand, keineswegs aber, dass es noch jenem Bau aus der Mitte des elften Jahrhunderts angehört. Vielmehr können wir aus dem Style der einzelnen Theile des Baues und selbst aus Andeutungen der Urkunden vermuthen, dass der westliche Chor sich an einen Neubau anschloss, bei welchem er schon in dem Plane lag, der noch bei Menschendenken bis dahin gediehen und dann unterbrochen war, und also etwa im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts begonnen sein mochte[1]). Der westliche Chor ist zwar schon im entschiedenen gothischen Style, während im Langhause die romanischen Elemente vorwalten. Aber wir wissen überhaupt, dass diese Aenderung des Styles oft sehr plötzlich eintrat, und wir sehen auch schon an einzelnen Theilen des Langhauses, dass man sich während der Bauzeit mehr und mehr zu gothischer Behandlung hineigte. In der Vorlage des

---

[3]) Lepsius, bei Puttrich a. a. O. S. 30, 40, 41, folgert den unmittelbaren Zusammenhang der Urkunde von 1249 mit dem westlichen Chore und das unveränderte Bestehen des Kirchenschiffes von 1050—1249 besonders daraus, dass der Bischof in jenem offenen Briefe die fürstlichen Wohlthäter der Kirche bei ihrer ersten Stiftung (primi ecclesiae nostrae fundatores, promotores et benefactores) aufzählt, ohne der Wohlthäter zu gedenken, welche zu dem späteren Neubau beitrugen, und das nur die Statuen dieser genannten Personen im westlichen Chore aufgestellt sind. Allein der letzte Umstand rechtfertigt wohl die Vermuthung, dass der westliche Chor noch von dem Verfasser jener Urkunde herstamme, keineswegs aber die Annahme, dass, weil nur diese ersten Wohlthäter gefeiert sind, kein weiterer Neubau stattgefunden habe. Der Bischof gedenkt in jener Urkunde im Allgemeinen derjenigen, welche durch ihre Spenden (per largitionem eleemosinarum suarum in aedificationem) den Bau gefördert haben, was sich sehr wohl auf einen Neubau des zwölften oder dreizehnten Jahrhunderts beziehen kann, da die Bauten dieser Zeit seltener durch die Gaben mächtiger und namhafter Wohlthäter, als durch Ablassbriefe, kleine Beisteuern und regelmässige Einnahmen des Kapitels bestritten wurden. Bischof Dietrich spricht ferner nur von der Vollendung des Baues (consumare voluit episcopus — totius operis consumatio), nicht von einer amplificatio oder dergleichen. Er gebraucht jenes Wort wiederholt, und zeigt dadurch, dass es nicht ein unvorsichtig gewähltes, sondern das angemessene gewesen ist. Dies lässt aber voraussetzen, dass es sich nicht von der Anfügung des westlichen Chores an ein seit 200 Jahren bestehendes Gebäude handelte, sondern von einem augenscheinlich unvollendeten, der Vollendung bedürfenden, noch bei Menschengedenken unterbrochenen Bau. Auf einen solchen deuten dann auch die ebenfalls von Lepsius citirten Urkunden des Bischofs Engelhard vom Jahre 1223, nach welchen derselbe von den Klöstern Pforta und Bosan Zahlungen ad ecclesiae aedificia instauranda und ad opus fabricae ecclesiae nostrae stipulirt. Allerdings ist in der zweiten Urkunde ausgesprochen, dass das Geld zum Kapitelsaale und Dormitorium verwendet werden solle, und die Worte ad ecclesiae aedificia mögen zweideutig sein und sowohl auf die Kirche selbst als auf ihre Nebengebäude bezogen werden können. Allein immerhin geht doch aus diesen Urkunden eine Bauthätigkeit hervor, und es ist wohl denkbar, dass gerade die dringend nothwendige Herstellung der klösterlichen Localitäten den Bau der Kirche selbst unterbrochen hat, bis Bischof Dietrich seine Vollendung übernahm.

Ostchors findet sich auf jeder Seite eine in die Nebenräume führende Thür mit Säulen und einer rund profilirten Archivolte; die eine dieser Thüren ist rundbogig, die andere bei gleicher Gliederung und Kapitälbildung spitzbogig. Sie zeigen uns also den Moment, wo man begann, den Spitzbogen, der im Schiffe selbst nur zu den tragenden Arcaden diente, auch auf ornamentale Theile zu verwenden. Noch deutlicher ist die Geschmacksveränderung an dem in das südliche Kreuzschiff der Kirche führenden grossen Hauptportale. Es ist spitzbogig und stark vertieft, mit je fünf Säulen zwischen vorspringenden Ecken und entsprechender Gliederung der Archivolten, hat aber dieser reichen Anordnung ungeachtet nicht mehr den plastischen Schmuck der Stämme und Bögen, den man im romanischen Style liebte, sondern wirkt nur durch den Wechsel von Licht und Schatten in schon tiefer unterhöhlter Profilirung der Bögen. Diese Behandlung zeigt ein Streben nach Consequenz und Vermeidung überflüssigen Schmuckes, welches der Frühzeit des gothischen Styles überall eigen ist und den bewussten Gegensatz gegen die decorative Tendenz des spätromanischen Styles bildet. Dies Portal steht daher in Beziehung auf das sich darin äussernde Stylgefühl dem Westchore näher als den Details des Schiffes, und man kann aus den Formen schliessen, dass es als letzte Arbeit den mehrere Jahrzehnte vorher begonnenen Bau des Langhauses beendigt habe und nur wenige Jahre, vielleicht ein Decennium, der Begründung des westlichen Chores vorhergegangen sei. Eine neuerlich aufgefundene Nachricht gestattet es sogar, den Tag der Weihe des Langhauses, wenigstens mit grosser Wahrscheinlichkeit, anzugeben, und auf den Peter- und Paulstag (den 29. Juni) 1242 zu setzen[1].

Eine Bestätigung für die angenommene Bauzeit des Kirchenschiffes giebt uns die ehemalige Kirche des Klosters Mildenfurth[2], welche jetzt zu Wirthschaftsgelassen benutzt und verbaut, aber dennoch erkennbar ist. Sie hat dieselbe Pfeilerbildung, aber schon spitzbogige Fenster. Das Kloster war 1193 gegründet, der Bau der Kirche kann indessen auch nach den geschichtlichen Verhältnissen nicht vor 1209 und wird wahrscheinlich noch wenigstens ein Decennium später begonnen sein.

Auch die kleine Kirche zu Süpplingenburg bei Königslutter wird zu den sächsischen Gewölbebauten dieser Zeit zu rechnen sein. Sie war

---

[1]) Auch diese Nachricht verdanken wir der Thätigkeit des Hrn. v. Quast, welcher sie im Deutschen Kunstblatt 1855, S. 202 bekannt gemacht hat. Sie gründet sich zwar unmittelbar nur auf handschriftliche Notizen der Küster und zwar des vorigen Jahrhunderts, ist aber von diesen mit solchen Details gegeben, und wird durch manche Nebenumstände so sehr unterstützt, dass sie ohne Zweifel aus Urkunden oder älteren Traditionen herstammen muss.

[2]) Puttrich, Theil II, Abth. 1, Serie Reuss, S. 5, Taf. 4 — 9.

ursprünglich nach der Schenkung Kaiser Lothar's an die Templer (1130) als Pfeilerbasilika erbaut, wurde aber später mit Beibehaltung der nur erhöheten Aussenmauern und der Pfeiler in eine gewölbte Kirche verwandelt, welche neben rundbogigen Fenstern und Portalen spitzbogige Arcaden und Gewölbe hat [1].

Aber nicht bloss an gewölbten Kirchen, sondern auch an solchen mit gerader Decke wandte man den Spitzbogen an den Arcaden an, wenn man aus besonderen Gründen einer stärkeren Tragekraft zu bedürfen glaubte. So in der Pfarrkirche zu Pötnitz bei Dessau und in der Klosterkirche zu Memleben. In beiden bestehen nur die Pfeiler, Bögen und Fenstereinfassungen aus Werkstücken, die Mauern aber dort aus Ziegeln, hier aus unregelmässigen Bruchsteinen von Thonschiefer, mithin aus Materialien, welche eine solidere Gestaltung der Arcaden wünschenswerth machten. Jene ist, ungeachtet der alterthümlichen Anlage wechselnder Pfeiler und Säulen, nicht eher als im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts erbaut, da die Pfarrei selbst erst 1198 errichtet wurde. Diese gehört zu den Kirchen, welche man, weil das Kloster schon im zehnten Jahrhundert gegründet war und Nachrichten über einen Neubau fehlen, als Beweise frühzeitiger Anwendung des Spitzbogens anführte. Allein die Bildung der Pfeiler mit anliegenden Halbsäulen unter den Scheidbögen, die polygonförmigen Nischen des Chores und der Kreuzarme, die künstliche Form des Rundbogenfrieses und selbst die Gestalt der Kelchkapitäle lassen, auch abgesehen von dem Gebrauche des Spitzbogens, keinen Zweifel übrig, dass der ganze Bau nicht eher als etwa im zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts entstanden sein kann [2].

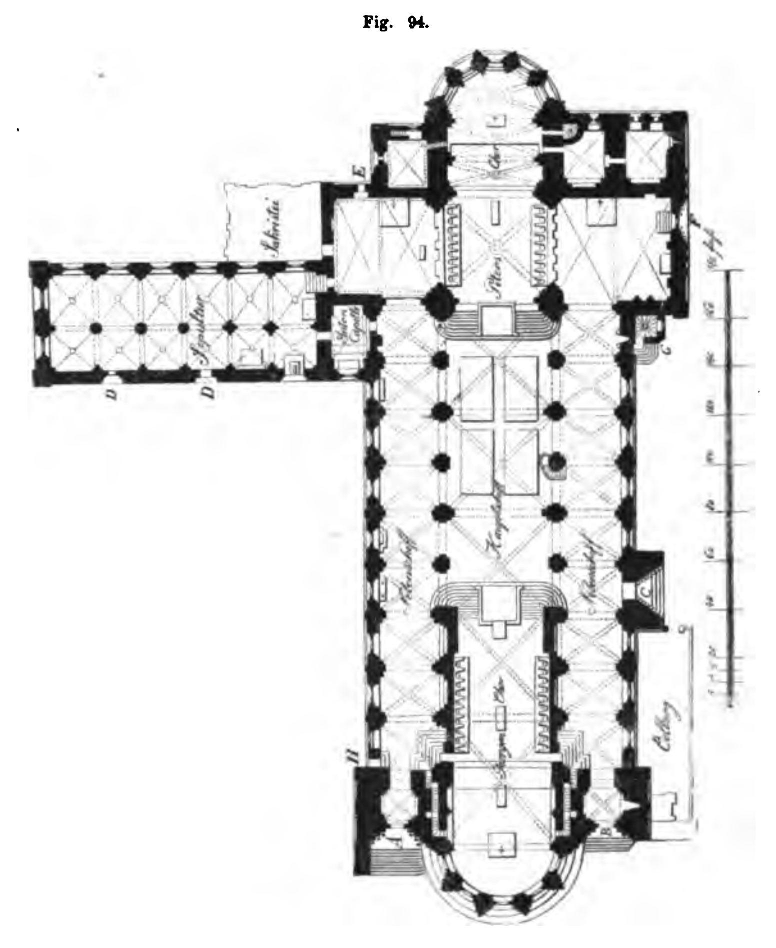
---

[1] Lübke im D. Kunstbl. 1851. S. 75.

[2] Bei Puttrich a. a. O. wird darauf Gewicht gelegt, dass das Kloster schon seit 1015 verarmt und der Abtei Hersfeld einverleibt war, und dass diese Verarmung auch im dreizehnten Jahrhundert fortgedauert zu haben scheine, weil es in den Jahren 1202, 1244 u. s. f. Güter verkaufte, wobei in einer Urkunde von 1250 einer drückenden Schuldenlast Erwähnung geschieht. Allein es fragt sich, ob diese Schuldenlast nicht eben durch den Bau entstanden war, der keineswegs von Ueppigkeit zeugt und ungeachtet der dürftigen Verhältnisse des Klosters unvermeidlich gewesen sein mochte. Die an den Pfeilern befindlichen Gemälde sind unzweifelhaft aus der Spätzeit des dreizehnten Jahrhunderts. Ausser dieser Kirche und den im Text bereits erwähnten oder noch zu erwähnenden zu Naumburg, Bamberg, Nürnberg und Basel nennt Dr. R. Lepsius in der oben angeführten Abhandlung als Beweis der frühen Anwendung des Spitzbogens noch den Dom zu Merseburg und die Pfarrkirche zu Freiburg an der Unstrut. Beide sind aber mehrfach verändert; die Kirche zu Freiburg im dreizehnten Jahrhundert (Puttrich, Abth. II, Bd. 1), der Dom zu Merseburg in der zweiten Hälfte desselben Jahrhunderts, wo im Jahre 1274 für seine reaedificatio gesammelt wurde. Neue Mitth. des Thüring. Sächs. Vereins VI. 4. S. 76) und dann wieder im 15. Jahr-

Das bedeutendste und reichste Werk dieser ganzen Gruppe, eine der edelsten Leistungen des deutschen Uebergangsstyles und vielleicht der

Fig. 94.



Dom zu Bamberg

deutschen Architektur aller Zeiten, ist der Dom zu Bamberg[1]). Er besteht aus einem dreischiffigen Langhause mit zwei hochgelegenen Chören.

hundert unter Bischof Thilo von Trotha (1468 — 1514), wo das Langhaus gleich hohe Schiffe erhielt. Bei beiden wird daher der Spitzbogen erst aus diesen späteren Bauten stammen.

[1]) Landgraf, der Dom zu Bamberg; Heller, Geschichte d. Domk. zu B. 1837; Kugler, kl. Schr. I, 152 — 162; Waagen, Künstler u. K. W. in Deutschland I, 75. Eine Ansicht des Inneren in v. Chlingensperg's Königreich Bayern, 1840 ff. Ansichten

und Krypten, und einem, jedoch ungewöhnlicher Weise mit dem westlichen Chore verbundenen Querschiffe. Die Dimensionen sind bedeutend; die Länge in ganzer Ausdehnung 335 Fuss, die Breite 97 Fuss. Neben jeder Chorapsis steigen zwei Thürme auf, welche dem Ganzen ein imposantes Ansehen verleihen, die östlichen viereckig, durch Bogenfriese in viele, mit Fenstern geschmückte Stockwerke getheilt, die westlichen, ähnlich dem westlichen des Domes zu Naumburg, unter Einfluss des frühgothischen französischen Thurmbaues, mit durchbrochenen Treppenthürmchen an ihren Ecken. Der westliche Chor nebst dem dazu gehörigen Querschiff, mit consequent durchgeführtem und ausgebildetem Spitzbogen, ist offenbar der späteste Theil des jetzigen Gebäudes, und wird aus der Zeit um 1274 herstammen, wo Bischof Konrad von Freising zu Gunsten der Herstellung einen Ablass gewährte[1]. In dieser Zeit mag auch das quadrate Gewölbe des Mittelschiffes seine jetzige Gestalt mit gothisch profilirten Rippen erhalten haben. Das Langhaus ist augenscheinlich älter. Die Pfeiler sind nicht wie in Naumburg kreuzförmig, sondern einfach viereckig mit eingelassenen Ecksäulchen, also wie das älteste Pfeilerpaar des eben genannten oder wie sämmtliche Pfeiler des Braunschweiger Domes, denen sie auch darin gleichen, dass ihnen unter den Quergurten des mittleren Gewölbes pilasterartige Vorlagen, wiederum mit eingelegten Halbsäulen, angefügt sind; die spitzbogigen Arcaden und die Quergurten des Gewölbes sind zierlicher als in den bisher genannten Kirchen mit einem den Ecksäulchen entsprechenden Rundstabe als Archivolte profilirt. Das Horizontalgesimse, das auch hier die einzige Belebung der oberen Wand bildet, steht ziemlich nahe über den Scheidbögen. Die Oberlichter sind rundbogig und schmucklos, die Kapitäle klein, in der bekannten den Kelch und den Würfel verbindenden Form, mit wohlgebildetem Blattwerk. Das Aeussere ist mit Lisenen und Rundbogenfriesen ausgestattet, beide aber in sehr zierlicher Profilirung, die Rundbögen mit wechselnden Blumenornamenten gefüllt, und durch ein kräftiges, reich ornamentirtes Gesimse bekrönt. Besonders glänzend ausgestattet ist der östliche, der St. Georgen-Chor. Er tritt äusserlich zwischen den östlichen Thürmen als polygone, durch fünf Seiten des Zehnecks gebildete, durch kräftige Gesimse und Bogenfriese in drei Stockwerke getheilte Apsis vor, von denen das mittlere durch

---

des Aeusseren häufig. Publicirt, doch nicht vollständig, bei E. Förster, Denkmale Bd. III. Eine gründliche, mit genauen architektonischen Zeichnungen begleitete Publikation bleibt um so wünschenswerther, als das ausgezeichnete Gebäude manches Räthselhaftete enthält. — Interessant ist die hohe künstlerische Würdigung, welche Viollet-le-Duc in seinen (freilich flüchtigen) Lettres adressées d'Allemagne diesem Denkmale, gerade im Gegensatz zu den Leistungen der deutschen Gothik zu Theil werden lässt.

[1] Lang, Regesta III, 473: „pro restauratione ecclesiae Bambergensis".

ünf grosse rundbogige, mit Säulen und mit dem Perlenfriese belebte Fenster gefüllt ist, und das obere eine Zwerggallerie unter dem Dachgesimse darstellt, alles mit Thiergestalten und Arabesken vollständig belebt und in vortrefflichem Steine mit schärfstem Meissel ausgeführt, ein Juwel romanischer Ornamentation. Als würdige Einfassung dienen dieser Apsis zwei unter den Thürmen in die Kirche führende Portale (A, B), rundbogig, stark vertieft, mit kräftig umschwingender Gliederung, namentlich mit dem weniger gewöhnlichen Zickzackornament, das nördliche auch mit gleichzeitiger Sculptur versehen, das südliche offenbar ursprünglich nur in seiner architektonischen Anlage vollendet, und erst später, vielleicht nach fast einem Jahrhundert, mit Säulen und Statuen besseren Styles geschmückt. Grösser noch und bedeutender ist die sogenannte goldene Pforte (C), welche von dem freien Platze vor dem bischöflichen Palaste in das nördliche Seitenschiff führt; in ihrer Anlage und in der Nachahmung antiker Kannelur und korinthischer Kapitäle der goldenen Pforte in Freiberg gleichend, aber minder harmonisch und schön ausgeführt. Die verschwenderisch angebrachte Sculptur ist hier (mit Ausnahme zweier offenbar späterer und ohne inneren Zusammenhang mit der Architektur angefügter Statuen) noch sehr strengen Styles. Im Inneren erheben sich beide Chöre auf einer Stufenreihe hoch über den Boden des Mittelschiffes, dessen Breite sie einnehmen. Auch hier ist der Georgenchor besonders reich geschmückt, an der Brüstung, die ihn von den niedrigen Seitenschiffen trennt, mit sehr merkwürdigen Reliefs, die ich später als wichtige Monumente deutscher Sculptur näher betrachten werde, an den Wänden der Apsis mit Nischen und Säulen, deren Stämme wechselnd, aber an beiden Seiten gleich, mit convexen und concaven, geraden, gewundenen oder gebrochenen Kanneluren verziert sind. In der schwach beleuchteten, aber hohen Krypta wird das Gewölbe von vierzehn Säulen getragen, welche abwechselnd rund oder achteckig, verschiedene, zum Theil dem korinthischen genau nachgebildete Kapitäle und eine attisch gegliederte, aber der Form des Stammes entsprechende und mit dem Eckblatt versehene Basis haben.

Der Dom, bekanntlich die begünstigte Stiftung Kaiser Heinrichs II., brannte urkundlichen Nachrichten zufolge im Jahre 1081 bis auf die Mauern ab, und erhielt im Jahre 1111 durch Bischof Otto den Heiligen, den Apostel der Pommern, eine neue Weihe. Dieser Bauzeit hatte man auch früher, da man keine Nachricht über andere Herstellungen bis zu den Ablassbriefen vom Jahre 1274 besass, die Haupttheile des Gebäudes zugeschrieben. Neuerlich aufgefundene Chronikennachrichten ergeben indessen, dass am 6. Mai 1237 eine feierliche Einweihung statt fand[1]), und man darf nicht zweifeln,

[1]) Chronicon Erfordiense in Böhmer's Fontes II, 397: Anno 1237 in Babenberc

dass diese Weihe sich auf den Bau bezog, bei welchem die spitzbogigen Arcaden des Schiffes, die Gewölbanlage und zum Theil die äussere Ausstattung der Portale entstanden sind. Allerdings werden dabei ältere Theile benutzt sein, namentlich einige Pfeiler, an welchen die Pilastervorlagen später hinzugefügt zu sein scheinen[1]). Nach dem gewöhnlichen Hergange bei Bauten des Mittelalters ist es nicht unwahrscheinlich, dass die Weihe von 1111 nach der Vollendung eines Theiles der Kirche, vielleicht des später erneuerten westlichen Chores, ertheilt worden, dass man dann, sei es, dass jener Brand von 1081 nicht das ganze Gebäude in Asche gelegt hatte oder dass die Mittel augenblicklich kein weiteres Fortschreiten gestatteten, erst in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts die Erneuerung der östlichen Krypta und des Georgenchores begann, die äusseren Mauern aufführte, die Seitenschiffe überwölbte, am Ende dieses Jahrhunderts und im Anfange des folgenden die östlichen Thürme weiter hinaufführte, das Mittelschiff überwölbte, dem Dache die reichen Gesimse hinzufügte, die äussere Ausstattung des Georgenchores und der Portale bewirkte und darauf, als diese Ausschmückung fast, aber noch nicht ganz vollendet war, im Jahre 1237 zur Einweihnng schritt, durch welchen Hergang sich die Verschiedenheit des plastischen Styles an den Sculpturen der Portale erklärt.

Ziemlich gleichzeitig mit diesem Dome ist auch der Bau der St. Sebalduskirche zu Nürnberg, aus welchem das Mittelschiff nebst dem Unterbau der Thürme und der dazwischen liegenden, später veränderten sogenannten Löffelholzischen Kapelle herstammen. Die Grundsteinlegung fand in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts statt, der Hauptbau war 1256 vollendet, erst 1274 aber wurde die Löffelholzische Kapelle geweiht[2]), welche, als westlicher Chor mit fünf Seiten des Achtecks vortretend, durch ihre Stellung zwischen zwei wohlgegliederten rundbogigen Portalen und durch die Behandlung der Rundbogenfriese an die ähnliche, aber reichere Anlage des Bamberger Domes erinnert. Die Pfeiler des Mittelschiffes sind viereckigen Kernes, an den Ecken eingekerbt, aber auf der Frontseite und unter den Scheidbögen mit je einer kräftigen Halbsäule besetzt, welche vermittelst

dedicatum est monasterium ab his episcopis, Erbipolensi, Eystatensi, Nuwesburgensi, Merseburgensi; domino papa ibidem magnam faciente indulgentiam. Das Wort Monasterium bezeichnet, wie schon früher gesagt, in den Urkunden des Mittelalters stets die Kirche und zwar die bischöfliche oder grösseste Stiftskirche. Diese Chroniken-nachricht wird dadurch unterstützt, dass Papst Gregor IX. in den Jahren 1232 und 1236 Ablassverkündigungen für den Besuch der Bamberger Domkirche erliess, und dass Bischof Engelhard von Naumburg im Jahre 1237 einen Ablassbrief zu Gunsten des Würzburger Domes von Bamberg aus datirt. (Lang, Regesta II, 265.)

[1]) Vgl. Wilh. Stier in der Wiener Bauzeitung 1844, S. 309.

[2]) Baader in der Augsburger Postzeitung, 1859, Nro. 123, vgl. Sighart, S. 235.

eines hohen, kelchförmigen, aber würfelförmig ausladenden, mit knospenartigem Blattwerk oder mit Verschlingungen und Perlschnüren verzierten Kapitäls das Gesims tragen. Die Scheidbögen sind entschieden spitz, durch einen breiten Untergurt gestützt und mit einem Rundstabe verziert; die Basen haben Eckblättchen, tiefe Aushöhlung und den flachen vortretenden Wulst. Sehr eigenthümlich ist die Triforiengallerie, über jeder Arcade vier kleine Spitzbögen auf kurzen, stämmigen Säulchen. Die Gewölbe, nicht mehr quadrat, haben kräftige, aber noch rundprofilirte Rippen und sind durch starke eckige, spitzbogige Quergurten getrennt. Die Gewölbdienste bestehen in drei Halbsäulen, welche jedoch erst oberhalb des Pfeilergesimses und zwar von drei sehr verschieden gebildeten, meist hornförmigen Consolen aufsteigen, ähnlich wie wir solche in Riddagshausen gefunden haben. Die Fenster, sämmtlich rundbogig, sind im Chore gegliedert, mit Rundstäben ohne Kapitäl, im Langhause dagegen, unter jedem Gewölbfelde einzeln stehend, einfach abgeschrägt; der Schildbogen ruht, wiederum wie in Riddagshausen, auf kleinen Säulchen[1]).

In Bayern und Schwaben können wir keine Kirche ähnlicher Art nachweisen, wohl aber gehört dahin das Münster zu Basel[2]), dessen Langhaus in vielen Beziehungen dem Naumburger Dome verwandte Züge trägt. Auch hier sind die Pfeiler viereckigen Kerns mit einfachen Halbsäulen unter den Scheidbögen und in den Seitenschiffen, auf den Frontseiten an den Hauptpfeilern mit hoch hinaufsteigenden dreifachen Diensten, an den Nebenpfeilern glatt; auch hier sind sie durch spitzbogige starkgegliederte Arcaden verbunden, während die Oberlichter, paarweise unter jedem Schildbogen, einfach gehalten und halbkreisförmig geschlossen sind. Nur darin bestehen wesentliche Unterschiede, dass die Wand über den Arcaden, die in Naumburg bis zum Fenstersimse kahl geblieben, hier durch rundbogige Triforienöffnungen kräftig belebt ist, und dass andrerseits die ganze Haltung und die Behandlung der Details strenger und ernster erscheint, wozu freilich auch die Härte des zu dem ganzen Gebäude verwendeten rothen Sandsteins wesentlich beigetragen haben mag. Namentlich haben die Kapitäle, die dort von anmuthiger Bildung und mit schwungvollen Blättern ausgestattet sind, einfache Würfelform und keinen oder nur bedeutungslosen Schmuck. Dagegen ist

---

[1]) Vgl. über die Sebalduskirche Kallenbach, Atlas, Taf. 20, 21, und R. v. Rettberg, Nürnbergs Kunstleben, Stuttgart 1854, S. 9. Die Uebereinstimmung jener hornförmigen Consolen mit denen in Riddagshausen (s. oben S. 329) ist höchst auffallend. — E. Förster, Denkmale, Band IV.

[2]) Abbildungen in (Burckhardt's) Beschreibung der Münsterkirche zu Basel, 1842, bei Gailhabaud, monuments anc. et modernes, Bd. III. und bei E. Förster, Denkmale, Bd. I. Vgl. auch (namentlich über das Chronologische) v. Quast in der Zeitschrift für christl. Archäologie und Kunst II, S. 128 ff.

die räumliche Wirkung eine sehr mächtige, indem die nicht unbedeutende Breite des Mittelschiffes (42 Fuss) neben den verhältnissmässig schmalen Seitenschiffen (14 F.) noch grösser erscheint, und diese Verhältnisse jenseits des Kreuzschiffes im Chore fortgesetzt sind, welcher bei einem Schlusse mit fünf Seiten des Zehnecks die in Deutschland seltene Anordnung eines vollständigen niedrigen Umganges hat. Das Gewölbe, mit frühgothischen Rippen versehen, ist wahrscheinlich nach einem Brande von 1258 erneuert; die obere Haube des Chores, die Façade und die äusseren Seitenschiffe, durch welche das Langhaus fünfschiffig geworden ist, stammen aus einem Herstellungsbau, der durch das Erdbeben von 1356 veranlasst wurde und im Jahre 1363 eine Weihe zur Folge hatte. Die Haupttheile des Gebäudes sind allerdings älter, können aber ihre jetzige Gestalt nicht in dem Bau, zu welchem Kaiser Heinrich II beisteuerte, erhalten haben. Die in das nördliche Kreuzschiff führende St. Galluspforte, rundbogig und mit romanischen Details, aber mit Statuen zwischen den schlanken Säulen, und mit kräftiger Gliederung der Archivolten kann nicht früher als gegen das Ende des zwölften Jahrhunderts gesetzt werden. Das Langhaus wird erst im dreizehnten Jahrhundert entstanden und jenen früher genannten Kirchen gleichzeitig sein. Wahrscheinlich gab ein Brand vom Jahre 1185, von dem wir Nachricht haben, die Veranlassung zur Erneuerung zuerst einzelner Theile und demnächst des Ganzen. Der Chor, obgleich mit der Krypta organisch verbunden und daher wahrscheinlich früherer Anlage, hat seine charakteristische Ausstattung mit zum Theil völlig freistehenden Säulen und phantastischen Sculpturen wohl erst nach der Herstellung des Langhauses im Laufe des 13. Jahrhunderts erhalten.

Auch die Stiftskirche zu Neufchâtel in der Schweiz ist hier zu erwähnen; obgleich schon auf französischem Sprachgebiet liegend, trägt sie in ihrem Chorbau noch völlig deutschen Charakter, nicht nur in der dreischiffigen und mit drei Apsiden schliessenden Anlage, sondern auch im Aufbau, welcher völlig der der bisher beschriebenen Kirchen ist. Die Arcaden und die quadraten Gewölbe sind spitzbogig, die Fenster und das reich gegliederte Portal rundbogig, die Ornamentation deutsch romanisch, aber mit Regungen jenes phantastischen Geistes, den wir auch sonst in dieser Gegend wahrnehmen. Das Langhaus, nach einem Brande erneuert und 1276 geweiht, zeigt dagegen den Einfluss der französischen Gothik[1]), welcher dann in den

[1]) Vgl. Blaviguac in dem Band IV, S. 494 citirten Werke, Hist. de l'architecture sacrée, 1853, der hier wie auch sonst zu frühe Entstehungsdaten annimmt. Kugler, Gesch. d. Baukunst II, S. 491. — Nach den von Dubois de Montpéreux in den Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft zu Zürich Band 5 beigebrachten Nachrichten

südlicheren Theilen der westlichen Schweiz schon früher vorherrscht und so der deutschen Schule eine Grenze setzt.

Auch in der östlichen Schweiz finden wir die Wirksamkeit derselben gelähmt. Das Grosse Münster zu Zürich ist eine mächtige Basilika mit einer grossen Empore über den Seitenschiffen und mit quadraten Gewölben, aber durchaus rundbogig und von eigenthümlich voller, schwerer Formbildung welche an lombardische Bauten, namentlich an S. Michele zu Pavia erinnert und jedenfalls älter ist als diese Uebergangszeit. Einzelne Zusätze, namentlich der berühmte Kreuzgang und das grosse Portal der Nordseite [1]), scheinen indessen aus dieser Zeit und die Rippengewölbe des Mittelschiffes aus noch späterer, vielleicht aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, zu stammen. Auch der Dom zu Chur, dessen Chor in den Jahren 1178 bis 1208 gebaut ist, gerade schliessend, in derb romanischen Formen und im gedrückten Spitzbogen überwölbt, zeigt eine Mischung deutscher und italienischer Einflüsse und ein dadurch abgestumpftes Formgefühl [2]). Noch stärker ist der italienische Einfluss in Tyrol, auch in dem deutschen Theile des Landes [3]). Wenn auch nicht kräftig genug, um Formschöpfungen im italienischen Sinne hervorzubringen, reichte er doch aus, um die lebendige Theilnahme an den von den mittleren Provinzen Deutschlands ausgehenden constructiven Bestrebungen zu hemmen. Der Uebergangsstyl hatte daher hier so gut wie gar keinen Erfolg und romanische, rundbogige Form erhielt sich bis zum Anfange des 14. Jahrhunderts. Erst jenseits dieser Region finden wir daher

wurde die seit dem 10. Jahrhundert bestehende Kapelle zu Neufchâtel erst um 1158 zur Collegiatkirche erhoben; wodurch dann die von mir angenommene Zeitbestimmung bestätigt wird. Vgl. auch daselbst die Abbildungen.

[1]) Die dünnen Säulen und schweren Kapitäle dieses Portals verrathen eine Verwandtschaft mit der Galluspforte am Münster zu Basel. Zahlreiche Abbildungen aus dem Züricher Münster und Kreuzgang in den Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich Bd. I und II.

[2]) Siehe diese Mittheilungen Bd. XI, Heft 7.

[3]) Einzelne italienische Motive sind durch Tyrol bis nach Salzburg und Bayern vorgedrungen. So der Gebrauch von wechselnden Lagen weissen und rothen Marmors, der sich selbst in Salzburg an Portalen der alten Pfarrkirche und an St. Peter findet, und die Anlage von Vorhallen mit Säulen, die auf den Rücken von Löwen ruhen, wie sie an der jetzt spätgothischen Kirche zu Botzen, aus einem älteren Bau herstammend, an der Kirche zu Inichen und selbst an der von St. Zeno bei Reichenhall vorkommen. Vgl. Messmer in den Mitth. d. k. k. Centr.-Comm. II, 101 und Heider in dem Jahrbuche derselben II, 30. Es scheint, dass diese letzte Form von St. Zeno in Verona aus zugleich mit dem Cultus dieses Heiligen, der für einen bewährten Helfer in Wassersgefahr galt, sich über diese Gegenden verbreitet hatte.

wieder Werke jener deutschen Schule. So zunächst die jetzt den Franciscanern überwiesene alte Pfarrkirche zu Salzburg. Auch sie zeigt noch in ihrem, durch wechselnde Lagen rothen und weissen Marmors verzierten Portale den italienischen Einfluss, aber das Langhaus (denn der Chor ist in glänzenden spätgothischen Formen erneuert) ist ein Bau des Uebergangsstyles mit quadraten Gewölben, spitzen Arcaden und gegliederten Hauptpfeilern neben den auf den Frontseiten rechtwinkelig abschliessenden Zwischenpfeilern, also ganz ähnlich den früher beschriebenen Bauten, aber mit derber, einfacher Ausbildung der Details. In Oesterreich selbst gehört zunächst die Stiftskirche zu Wiener Neustadt in diese Reihe, wahrscheinlich im ersten Viertel des 13. Jahrhunderts begonnen, aber langsam ausgeführt. Im Aeusseren von strenger romanischer Form, mit rundbogigen Portalen und Fenstern, zeigt sie im Innern einen freilich ziemlich unregelmässigen Gewölbebau, mit spitzen Arcaden zwischen schweren, wenig entwickelten Pfeilern und ungleichen, zum Theil dem Quadrate sich nähernden, zum Theil schmalen Gewölbfeldern. Auch die Kirche St. Michael zu Wien, obgleich bei dem Brande Wiens im Jahre 1275 von den Flammen verwüstet und erst 1288 hergestellt, lässt noch bedeutende Ueberreste ihres ersten im Jahre 1221 vollendeten Baues erkennen, wohlgegliederte Pfeiler viereckigen Kerns und spitze Arcaden bei rundbogigen Fenstern. Aber die sehr ungleichen Gewölbfelder sind nicht mehr quadratisch und haben gothisch profilirte Gurten und Rippen. In Mähren gehören endlich hierher die Kirche der Benedictiner zu Trebitsch und die der Cistercienser zu Tischnowitz. Die letzte nähert sich schon mehr entwickelten frühgothischen Formen, während jene die Kirche zu Trebitsch, mit spitzen Arcaden bei rundbogigen Oberlichtern und mit charakteristisch schwerer Pfeilerbildung zu den Uebergangsbauten gehört. Das Langhaus ist jetzt mit einem spätgothischen Tonnengewölbe überdeckt, war aber ursprünglich, wie die Gestalt der Pfeiler ergiebt, auf quadrate Ueberwölbung berechnet. Sehr eigenthümlich ist der Chor, der, weil durch feste Mauern mit rundbogigen Oberlichtern von den Seitenräumen getrennt, eine einschiffige Fortsetzung des Mittelschiffes darstellt, die mit fünf Seiten des Achtecks schliesst, und vor dieser Schlussabtheilung zwei quadrate Felder enthält, welche dann aber nicht wie gewöhnlich mit vier oder sechs Kappen quadratisch, sondern, indem quergelegte Rippen die vier Ecken abschneiden, dem Polygonschlusse entsprechend, mit kuppelförmig ansteigenden achteckigen Rippengewölben überdeckt sind. Die derbe Bildung dieser Rippen und ihrer von Wandconsolen aufsteigenden Dienste beweist, dass diese Anlage die ursprüngliche, etwa dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts angehörige ist, und zeigt die Vorliebe dieser Zeit für ungewöhnliche Formen. Die polygone Altarnische lässt dann endlich in der zierlichen Belebung ihres Innern auch die decorativen Tendenzen dieser

Zeit, und zwar in einer an rheinische Schule erinnernden Weise zum Ausdruck kommen. Auf eine Spitzbogenarcatur folgen Radfenster, denen Säulen als Speichen dienen, und darüber gekuppelte Rundbogenfenster, die in einen Umgang in der Mauerstärke führen[1]. Viel schlichter ist die Klosterkirche **zu Trebnitz**, die einzige erhaltene grössere Kirche romanischen Styles in Schlesien, welche darthut, wie der Fortschritt in der architektonischen Entwickelung, besonders die Ausbildung des Gewölbebaues hier zugleich mit der Germanisirung des Landes begründet wurde. Wie die Cistercienserinnen, denen Herzog Heinrich der Bärtige und seine Gemahlin, die heilige Hedwig, im Jahre 1203 das Kloster gründeten, aus der Gegend von Bamberg kamen, so werden auch deutsche Werkmeister den Bau ausgeführt haben, dessen Weihe 1219 stattfand. Aber dieses Datum hat wohl nur auf Chor und Querhaus Bezug, welche einfache Kreuzgewölbe mit breiten Gurten und Rippen zeigen, während die Vierungsbögen spitz sind, und ebenso wohl ursprünglich die Arcaden, obgleich die Modernisirung, welche die Kirche während der Zopfzeit erlitten, dies nicht mehr erkennen lässt. Bei ganz schlichten rechteckigen Pfeilern mit Vorlagen nur nach den Schiffen treten im Langhause sechstheilige quadratische Gewölbe auf[2].

Die meisten der bisher betrachteten Gewölbebauten zeigen augenscheinlich, dass ihre Erbauer ausschliesslich mit der Anwendung der neuen constructiven Formen des Spitzbogens und der Wölbung beschäftigt waren und von dem hergebrachten Style nur so weit abwichen, als sie dazu durch diese genöthigt wurden. Die Ornamentation gehört noch ganz dem älteren Style an, sie ist aber auch, vielleicht mit einziger Ausnahme des Bamberger Domes, ziemlich dürftig, die ganze Erscheinung ist, weit entfernt von der Anmuth und Harmonie früherer sächsischer Bauten, vielmehr strenge und spröde. Wie einfach ist selbst der Naumburger Dom, der doch zu den reicheren Gebäuden dieser Gruppe gehört, im Vergleich mit der St. Michaeliskirche zu Hildesheim, in der nicht bloss die Kapitäle viel prachtvoller, sondern auch die Säulenbasis und die Scheidbögen in ihrer Unteransicht mit reichen Mustern, die Wände mit Reliefflguren geschmückt sind; man vergleiche ferner alle eben beschriebenen Kirchen mit den viel älteren von Paulinzelle oder von Huyseburg, um zu fühlen, wie sehr es diesen neuen Meistern

---

[1]) Vgl. Beschreibung und Abbildungen der Kirche zu Salzburg im Jahrbuch der k. k. Centr.-Comm., Bd. II, S. 35 ff., Portal Taf. IV.; St. Michael zu Wien in den Berichten des Wiener Alterthumsvereins, Bd. III, und darnach in den Mittheilungen d. k. k. Centr.-Comm., Bd. IV, S. 305; Wiener Neustadt und Trebitsch in den Mittelalterl. Kunstdenkmälern des österr. Kaiserstaates, II. S. 176 ff. u. Taf. XXXI—XXXV, S. 67 ff. u. Taf. XIII—XVII; Tischnowitz im Jahrbuch, III, S. 249 ff. u. Taf. I—IV.

[2]) Luchs, Stilproben, S. 8 ff. u. Taf. I.

nur auf Solidität und Ernst der Construction ankam, wie sehr sie diesem Zwecke den Reichthum des Schmuckes und selbst die Anmuth der Verhältnisse opferten. Sie unterscheiden sich dadurch sehr merklich von der decorativen Tendenz des rheinischen Styles und nähern sich der strengeren Richtung der Cistercienser und des Ziegelbaues. Unmittelbare architektonische Entlehnungen sind zwar nicht nachzuweisen, wohl aber darf man einen geistigen Einfluss annehmen, den der allverbreitete Orden und die aus allen Gegenden Deutschlands stammenden Kolonisten der wendischen Länder vermöge ihrer verwandten strengen sparsamen und militärischen Richtung in weiteren Kreisen ausübten und der eine Reaction gegen die Pracht der spätromanischen Zeit und eine Vorliebe für einfache und selbst spröde Solidität hervorbrachte. Es ist nicht zu vergessen, dass nicht bloss die Städte, die immer mehr aufblüheten, sondern auch die Verhältnisse der deutschen Territorialherren, welche die Entfernung der Kaiser nutzten um ihre Hausmacht zu begründen, einen bürgerlich sparsamen Sinn beförderten, der jener strengen Richtung verwandt war und auch zu architektonischer Einfachheit neigen mochte.

Allein diese Reaction war doch nur eine vorübergehende Strömung; sobald der erste Eifer für jene neuen constructiven Formen vorüber war und man sie mit grösserer Leichtigkeit handhabte, lebte auch die Neigung für mannigfaltigen und individuellen Schmuck wieder auf. Aber sie äusserte sich nun in anderer Weise, als bisher, man mochte fühlen, dass die halbkreisförmigen concentrischen Archivolten und die vollen Linien der romanischen Architektur mit dem bereits vorherrschenden Spitzbogen nicht wohl übereinstimmten, man nahm daher die schlankeren Decorationsformen des rheinischen Styles auf, und wandte die Ringsäule, den Kleeblattbogen, gebrochene Linien aller Art, und zwar in einer Weise an, welche eine Herleitung von rheinischen Bauten nicht wohl bezweifeln lässt. Der Georgenchor des Domes zu Bamberg mit seiner fünfseitigen Apsis, mit den reich gegliederten und gedrängten Fenstern und mit der Zwerggallerie erinnert an die ältere Concha des Münsters zu Bonn, die östlichen Thürme dieses und des Naumburger Domes in ihrer oberen achteckigen Hälfte, das Hauptportal der Kirche zu Mildenfurth [1]) mit Ringsäulen und feinerer Gliederung der Archivolten tragen rheinische Züge. Dasselbe bemerken wir an vielen anderen Stellen. An der Westseite des Domes zu Halberstadt sehen wir die Portale mit Ringsäulen besetzt, die rundbogigen Oeffnungen der beiden inneren Flügel des Mittelportals zu einem Kranze von kleinen Bögen ausgezackt, das grosse Bogenfeld selbst statt mit Reliefs durch eine treppenförmig aufsteigende Arcatur gefüllt, und überhaupt an der ganzen Façade eine Verschwendung

[1]) Puttrich, Abth. I, Bd. II, Serie Reuss, Taf. 9, a.

unverhüllter Kleeblattbögen, wie in Gelnhausen und in anderen rheinischen Bauten[1]. Der Dom hatte nach einem Brande vom Jahre 1181 eine Herstellung erhalten, welche im Jahre 1220 beendet war; indessen scheinen die Formen des Portals, namentlich die reiche Gliederung der Archivolten, schon über die Tendenzen selbst des rheinischen Styles dieses Jahres hinauszugehen; man wird diesen Theil daher dem Bau zuschreiben müssen, welchen der Probst Semeca im Jahre 1237 begann[2]. Gleichzeitig ist auch der rechtwinkelig geschlossene Chor des Domes zu Nordhausen, dessen lancetförmige Fenster mit Ringsäulen besetzt sind, und der ungeachtet seiner Uebergangsformen doch noch das eigenthümliche Gepräge bescheidener Anmuth hat, welches die älteren sächsischen Bauten charakterisirt. Er ist der Ueberrest der nach einem Brande von 1234 begonnenen und 1267 geweiheten Kirche[3]. Der Zeit um 1230 — 1240 werden dann auch der achteckige Thurm der St. Blasiuskirche zu Mühlhausen[4], dessen Kleeblattfenster wieder an die Kirche zu Gelnhausen erinnern, und das spitzbogige Portal mit schlanken Säulen und noch fast romanischen Kapitälen an der Liebfrauenkirche zu Arnstadt[5] angehören. Auch hier mögen die Mönchsorden und namentlich die Cistercienser, nachdem sich ihre Scheu vor reicheren Formen verloren hatte, zur Verbreitung des rheinischen Styles beigetragen haben, indem wir in mehreren ihrer Bauten sehr zierliche Arbeiten dieser Art finden. Dahin gehört zunächst die Vorhalle (das Paradies) der Klosterkirche zu Maulbronn im Würtembergischen, welche in der zierlichen Behandlung der Ringsäulen und Kleeblattbögen einen unmittelbaren Einfluss des rheinischen Styles verräth. Zwar ist hier noch vorherrschend der Rundbogen angewendet, aber die Gewölbe und ihre Schildbögen sind spitzbogig, ihre Rippen, wenn auch noch als Rundstäbe, doch schon in einer der gothischen Weise annähernden Weise profilirt, die Aussenmauern mit ausgebildeten Strebepfeilern bewehrt, und das Bogenfeld der Doppelfenster ist mit einer kreisförmigen Oeffnung zwischen den Spitzen des Kleeblattes versehen, welche an gothisches Maasswerk erinnert[6]. Sehr wahrscheinlich

---

[1]) Abbildung bei Kallenbach a. a. O. Tafel 19. Lucanus, der Dom zu Halberstadt. Förster, Denkmale, VIII.

[2]) Wie dies schon von Quast in der Zeitschrift für Bauwesen 1851 angenommen hat.

[3]) Puttrich, Abth. II, Bd II, Serie Mühlhausen, Taf. 12 und S. 13.

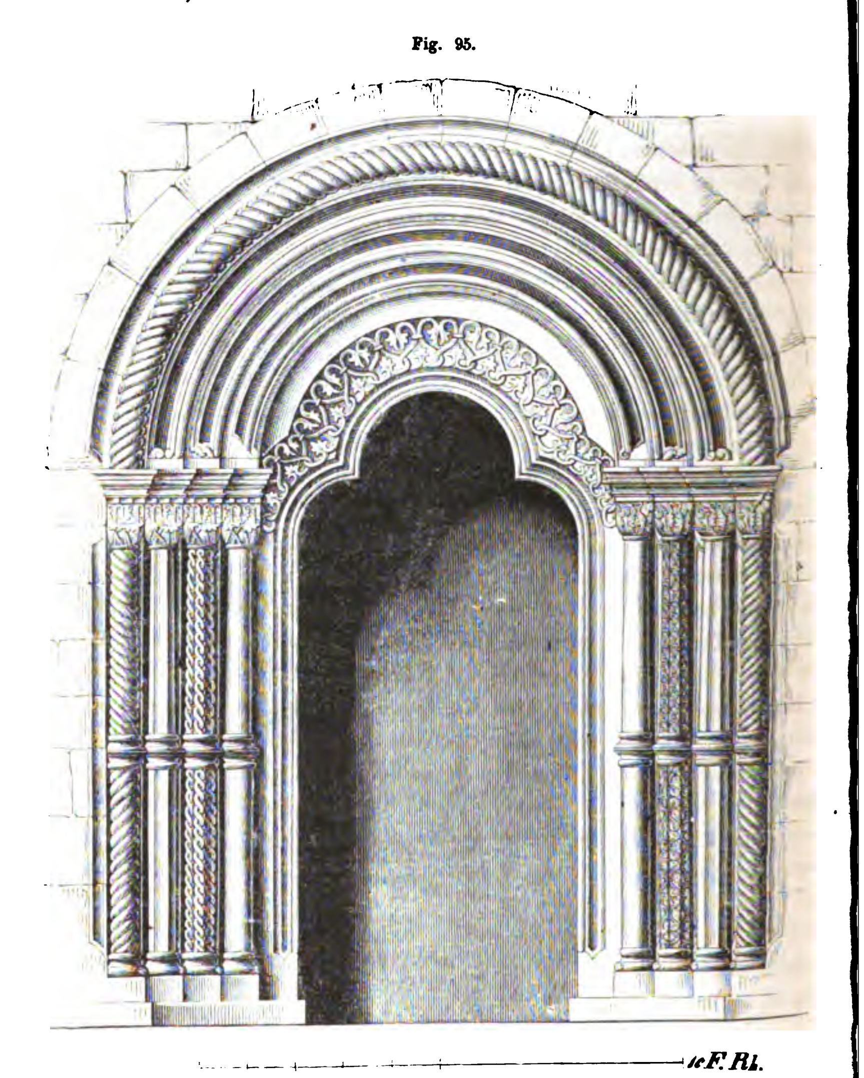
[4]) Daselbst Taf. 7, 8, 11,

[5]) Puttrich, Abth. I, Bd. 1, Serie Schwarzburg, Taf. 4.

[6]) Eisenlohr, Mittelalterliche Bauwerke im südwestl. Deutschland, Heft 1—4, giebt eine Reihe von Abbildungen der einzelnen Gebäulichkeiten dieser grossartigen und wohlerhaltenen Klosteranlage. Vgl. auch Kallenbach a. a. O. Tafel 31. — Förster, Denkmale, VII.

fällt daher der Bau in eine Zeit, wo die Meister den Spitzbogen sehr wohl kannten und ihn da, wo sie seiner Tragkraft bedurften, wohl angewendet haben würden, während sie hier bei kleineren und leichteren Verhältnissen

Fig. 95.



Kapelle zu Heilsbronn.

den Rundbogen vorzogen und gerade durch seine Verbindung mit dem Kleeblattbogen und den schlanken Ringsäulen des rheinischen Styles, ein überaus reizendes und anmuthiges Werk hervorbrachten. Diese rheinischen

Formen finden wir dann auch in grösserer Entfernung vom Rheine in den österreichischen Cistercienserklöstern, in dem Kreuzgange von Heiligenkreuz [1]), in denen von Zwetl [2]) und Lilienfeld [3]), und auf fränkischem Gebiet im Cistercienserkloster zu Heilsbronn bei Anspach, an einer kleinen, aber äusserst zierlichen Nebenkapelle, besonders an ihrem Portale. Dieses hat im Ganzen noch romanische Anlage und Decoration; die vier Säulenstämme auf jeder Seite sind nach dem Gesetze rythmischen Wechsels, das wir schon sonst an romanischen Portalen kennen gelernt haben, theils glatt, theils reich verziert, die Kapitäle schlanke Würfel; von den vier Archivolten ist nur die äussere als Rundstab dem Säulenstamme gleich gebildet, während die anderen die sächsische Auskerbung der Ecken mit dem Ablaufe haben. Dabei aber sind die stark verjüngten schlanken Stämme durch wohlgegliederte Ringe getheilt und die Thüröffnung steigt kleeblattförmig in das Bogenfeld hinein. Die Kapelle selbst hat einfache rundbogige Fenster, aber schon wirkliche Strebepfeiler mit Wasserschlägen und Gesimse mit tiefen Auskehlungen, so dass wir das kleine Gebäude gewiss nicht früher als um 1230 datiren können.

So sehen wir denn etwa um 1230 die Tradition des romanischen Styles und mit ihr die localen Traditionen der einzelnen Provinzen in allen Theilen Deutschlands gründlich gebrochen. Zwar verschwanden die Reminiscenzen an diese architektonische Vergangenheit nicht ganz; wir haben schon gesehen, wie der Meister der goldenen Pforte in Freiberg ihnen in bewusster Weise und mit Benutzung gothischer Formen huldigte. Aber es war dies hier und in anderen Fällen doch nur eine individuelle Geschmacksäusserung, nicht die Folge bleibender und unbeschränkter Herrschaft des Herkommens. Zwar blieben Verschiedenheiten bestehen; die Bauten des Ziegelbaues, der Rheinlande und Westphalens behielten noch immer ein charakteristisches Gepräge. Aber es war doch eine grössere Einheit angebahnt; wie die decorativen Formen des rheinischen Styles sich weithin verbreitet hatten, finden wir auch am Rheine einzelne Bauten strengerer Richtung, wie beispielsweise die schon erwähnte Stiftskirche zu Gerresheim bei Düsseldorf und die St. Cunibertskirche zu Köln. Ein festes Princip, aus dem sich ein völlig neuer Styl consequent entwickeln konnte, war freilich überall nicht gegeben; eine vorherrschende Schule entstand nicht. Deutschland hatte eben keine Centralgegend, in welcher die Nachrichten aus den Provinzen zusammenströmten, in der sich die Uebung rascher Combination, der Geist systematischen Fortschrittes ausbilden konnte. Jeder einzelne Meister war auf

---

[1]) Mittelalterliche Kunstdenkmale des österreichischen Kaiserstaates, Bd. I.
[2]) Ebenda, Bd. II.
[3]) Jahrb. der k. k. Centralcommission, Bd. II.

sich selbst, auf seine Fähigkeiten, auf die Kenntnisse beschränkt, welche sein Lerneifer ihm verschaffte, zu welchen ihm Gelegenheit geworden war. Aber gerade diese Lage der Dinge gewährte dem strebenden Architekten eine Fülle von Mitteln, wie die Kunst sie kaum je besessen, und welche, von geschickter Hand und in maassvoller Haltung angewendet, sehr bedeutende Leistungen gestattete. Wer die Münster von Bonn und Bamberg, die Vorhallen von Kloster Laach und Maulbronn oder auch nur manche andere der erwähnten Bauten gesehen hat, wird es begreiflich finden, dass viele der Zeitgenossen an diesen reichen, belebten und individuellen Formen hingen und keine Aenderung wünschten.

Siebentes Kapitel.

Der deutsche frühgothische Styl.

Wie wir gesehen haben, zeigt der deutsche Uebergangsstyl im Ganzen, ausser der Anwendung des Spitzbogens und des Rippengewölbes, keine bestimmte Hinneigung zu den Tendenzen des eigentlich gothischen Styles. Strebepfeiler kommen zwar hin und wieder, aber von geringem Umfange und an untergeordneten Stellen, Strebebögen fast nur an einigen Cistercienserkirchen und als schwache Versuche vor, der Gedanke eines durchgeführten Strebesystems scheint noch ganz unbekannt. Statt des Kapellenkranzes ist die einfache Polygonnische, statt der Säule oder des kantonirten Rundpfeilers der Pfeiler viereckigen Kernes, statt der kühnen, auf die einzelnen Gewölbgurte berechneten Dienste die hoch hinaufsteigende Halbsäule noch immer wie in den älteren romanischen Gewölbebauten angewendet. Indessen finden wir in einzelnen Fällen schon im ersten Viertel des dreizehnten Jahrhunderts, anfangs seltener, nachher häufiger Formen, die nach Frankreich hinweisen. Da man einmal den Weg ruhigen Beharrens bei den überlieferten Localformen verlassen und den des Suchens und Strebens, des Erfindens und der Aneignung fremder Erfindungen betreten hatte, kann es nicht auffallen, dass unsere Meister auch die Fortschritte des Nachbarlandes, wenn sie mit ihnen bekannt wurden, benutzten, und dass der französische Styl, der jedenfalls den Vorzug grösserer Consequenz hatte, allmälig mehr und mehr Einfluss gewann. Dies geschah aber nicht, wie man vermuthen könnte, in der Weise, dass er zuerst über die westlichen Grenzen Deutschlands eindrang und dann langsam weiter nach Osten vorschritt. Vielmehr tauchen schon ziemlich früh Anklänge an französische Form an verschiedenen, von einander ent-

fernten Stellen auf, und erst später entstehen Werke, welche eine vollständigere Kenntniss des ganzen gothischen Systems verrathen. Die Mittheilung geschah also nicht vermöge der Berührung benachbarter Gegenden, sondern durch einzelne wandernde Bauleute, welche, zufällig oder schon durch den Ruf der französischen Schule bestimmt, sie an der Quelle kennen gelernt hatten und bei ihrer Rückkehr das Erlernte mit grösserer oder geringerer Accomodation an deutsche Gewohnheiten in Anwendung zu bringen suchten.

Schon die erste Spur eines solchen französischen Einflusses treffen wir nicht am Rheine, sondern fern von den Grenzen, an der Elbe und zwar am Dome zu Magdeburg[1]). Eine Feuersbrunst, welche im Jahre 1207 die ältere, vielleicht noch aus der Stiftungszeit unter Otto dem Grossen herstammende Kirche einäscherte, veranlasste einen Neubau, der im Jahre 1234 zur Vollendung des Chores führte. Die Details dieses Chores, mit dem wir uns hier allein beschäftigen, da der Bau des Langhauses späterer Zeit angehört, entsprechen im Ganzen dem deutschen Uebergangsstyle; im Inneren Ringsäulen, Kelchkapitäle mit conventionellem oder knospenförmigem Blattwerk oder mit jener üppigen, würfelartigen Ausladung, im Aeusseren façettenartig ausgearbeitete Rundbogenfriese. Alle diese hergebrachten Details sind in grösster Vollendung und mit Liebe ausgeführt, namentlich die Kapitäle am Umgange des Chores von ausgezeichneter Schönheit. Daneben aber bemerken wir Spuren ungewöhnlicher Studien, der Eierstab und die Akanthusblätter, welche an Kapitälen und Gesimsen vorkommen, verrathen eine nähere Kenntniss antiker Formen; auch ist der Spitzbogen schon durchgängig selbst an den Fenstern angewendet. Völlig abweichend aber von allen deutschen Traditionen ist die Anlage des mit einem Umgange und Kapellenkranze versehenen Chores. Selbst der blosse Umgang war bisher in Deutschland nur ausnahmsweise und meist unter Umständen vorgekommen, welche eine besondere Veranlassung vermuthen

Fig. 96.

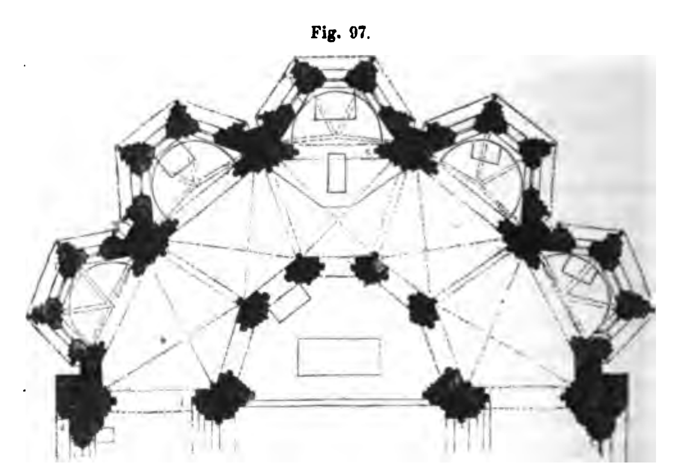


Kapitäl aus dem Chore des Doms zu Magdeburg.

[1]) Clemens, Mellin und Rosenthal, der Dom zu Magdeburg in 30 Abbildungen 1831 — 1838. — E. Förster, Denkm. V

lassen; so schon sehr frühe an der Kapitolskirche zu Köln, später an der Cisterzienserkirche zu Heisterbach und am Dome zu Basel. Für die Anlage eines Umganges mit Kapellen war bisher die St. Godehardskirche zu Hildesheim das einzige, unbefolgt gebliebene Beispiel, und auch hier sind nur drei vereinzelte Kapellen angebracht[1]. Der Magdeburger Dom hat dagegen den geschlossenen Kranz von fünf radianten Kapellen, und zwar in sehr ähnlicher Weise wie an den gleichzeitigen französischen Kathedralen, den inneren Chorschluss den Kapellen entsprechend fünfseitig, die Kapellen dreiseitig, über dem Umgange eine Gallerie — den Bischofsgang — und an dieser ausgebildete, von einem Satteldach bekrönte Strebepfeiler. Die Anlage hat namentlich eine grosse Verwandtschaft mit dem Chore der Kathedrale von Soissons, der in Frankreich zuerst von der bisher üblichen halbkreisförmigen

Fig. 97.



Chor des Domes zu Magdeburg.

Anordnung des oberen Chores und der Kapellen abwich, und bei welchem dieselben Polygone wie am Magdeburger Dome, nämlich das Zehneck und Achteck, zum Grunde gelegt sind. Da der Chor dieser Kathedrale im Jahre 1212 dem Dienst übergeben wurde, und der Bau zu Magdeburg höchst wahrscheinlich nicht unmittelbar nach dem Brande von 1207, sondern erst nach mehrjährigen Vorbereitungen begann, so ist eine Einwirkung des französischen Gebäudes der Zeit nach vollkommen möglich, und dies um so mehr, als der damalige Bischof Albert II., welcher wenige Tage nach dem Brande von 1207 seinen Einzug in Magdeburg hielt, in Paris studirt

[1]) Vgl. den Grundriss Bd. IV, S. 357.

hatte[1]). Freilich finden sich aber auch nicht bloss in den feineren Details, sondern schon in der Ausbildung des Grundplanes vielfache Abweichungen. Die Pfeiler, welche die fünfseitige Wand des oberen Chores stützen, sind zwar in Magdeburg völlig wie in Soissons gestellt, nämlich die vier östlichen näher aneinander gerückt, die beiden westlichen weiter abstehend; aber es sind nicht wie dort Rundsäulen, sondern eckige Pfeiler, auf der Fronte mit Bündeln von Gewölbdiensten, auf den drei anderen Seiten mit einzelnen Halbsäulen besetzt und so kräftig gebildet, dass sie noch an den durch feste Mauern begrenzten Polygonschluss erinnern. Auf den Kapitälen der Mittelsäulen sind verjüngte Säulenschäfte von polirtem Granit angebracht, die wohl aus dem älteren Bau herrühren und dieser Stelle noch einen mehr dem älteren Style entsprechenden Charakter geben. Die Kapellen sind im Inneren unter den Fenstern, wie die der Kathedrale von Rheims, halbkreisförmig gebildet und erst oben dreiseitig; sie werden nicht durch keilförmige Strebepfeiler, sondern durch breite, im Inneren mit rohen Bruchsteinen ausgefüllte und nur äusserlich mit Hausteinen bekleidete Mauermassen begrenzt, welche allerdings wohl geeignet sind, die Last der Gallerie und des Oberschiffes zu tragen, aber diesen Dienst noch nicht mit Leichtigkeit leisten. Das Rippengewölbe der Kapellen entspricht im Ganzen den frühgothischen französischen Kirchen; der Chorumgang ist noch mit glatten und rundbogigen Kreuzgewölben bedeckt. Alles dies beweist, dass der Meister noch an romanischer Formbildung hing oder mit der Kraft des Strebesystems und den Vortheilen des spitzbogigen Rippengewölbes noch nicht so vertraut war, wie seine Zeitgenossen in Frankreich, steht aber der Vermuthung, dass die Plananlage von dort entnommen sei, keineswegs entgegen. — Unter Einfluss des Domchors wird auch der innere Umbau der Liebfrauenkirche zu Magdeburg (seit 1215) ausgeführt sein, bei welchem die Rundbogenarcaden der ursprünglichen romanischen Basilika durch höhere Spitzbögen umrahmt wurden und das Mittelschiff sechstheilige gothische Kreuzgewölbe erhielt[2]).

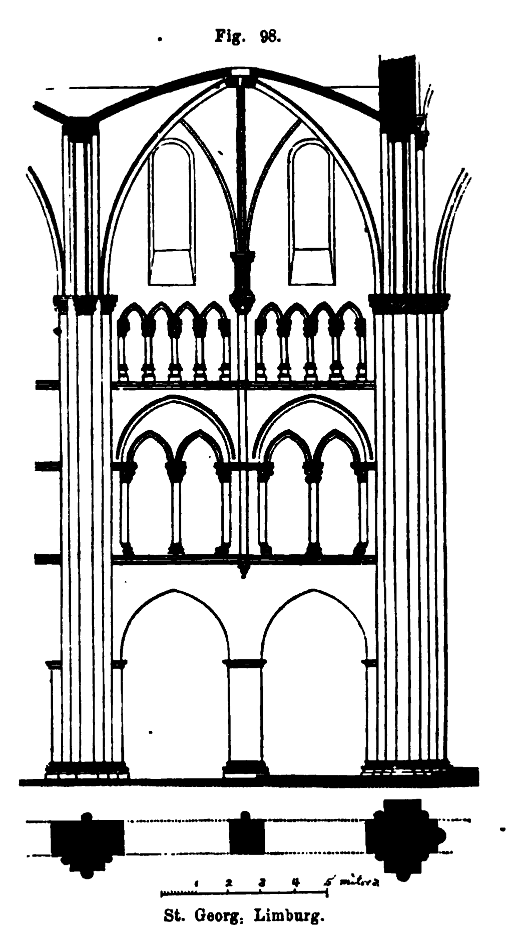
Sehr viel deutlicher ist die Verwandtschaft mit einem bestimmten französischen Bau an einer berühmten deutschen Kirche, welche nicht lange nachher, aber ziemlich weit entfernt von dem Magdeburger Dome, entstand, an der Stiftskirche St. Georg zu Limburg an der Lahn. Der Baumeister derselben ist aus der rheinischen Schule hervorgegangen; die Zwerggallerie, die Bekrönung der Thürme mit einzelnen Giebeln, die Knospenkapitäle, die prachtvollen Laubgewinde an den Archivolten des Portals und überhaupt alle Ornamente gehören ihr an; selbst die grossartige Gesammtanlage mit

[1]) v. Quast in der Zeitschrift für christl. Archäologie und Kunst, I, S. 172.

[2]) v. Quast, Zeitschrift, a. a. O., mit Abbildungen. — Vgl. auch A. Hartmann in Romberg's Zeitschrift für praktische Baukunst 1854, S. 137, Taf. XV — XXIII.

zwei mächtigen Westthürmen, vier kleineren Thürmchen an den Kreuzfaçaden, und einem hohen und schlanken achteckigen Thurme auf der Vierung des Kreuzes ist in ihrem Geiste erfunden und ausgeführt. Der Grundplan ist noch ganz der einer gewölbten romanischen Basilika, mit starken Aussenmauern, quadratem Gewölbe in Haupt- und Nebenschiffen, nur darin von ähnlichen rheinischen Bauten abweichend, dass die Apsis des Chores mit einem Umgange umgeben ist. Auch die Anordnung der unteren Theile des Mittelschiffes trägt noch den Charakter des rheinischen Styles und stimmt namentlich mit der St. Quirinskirche in Neuss im Wesentlichen überein. Wie in dieser sind auch hier die Zwischenpfeiler einfach viereckiger Gestalt, die auf ihren Kämpfergesimse ruhenden Arcaden spitzbogig mit eckiger Leibung, wie dort ruht auf den niedrigen Seitenschiffen eine Gallerie mit zweitheiligen, spitzbogigen, von einem breiteren Spitzbogen mit undurchbrochenem Bogenfelde überwölbten Oeffnungen. Allein die gewölbtragenden Pfeiler sind kräftiger gebildet, nicht mit einer einfachen Halbsäule auf der Frontseite, sondern mit einer pilasterartigen Vorlage und zwei Ecksäulen ausgestattet, die quadraten Gewölbe durch eine Mittelrippe in sechs hochansteigende, entschieden spitzbogige Kappen getheilt, die Rippen kräftig und schon mit birnförmiger Zuspitzung profilirt. Vor allem aber ist bemerkenswerth, dass ein Triforium von gleich hohen, schwach zugespitzten Arcaden über der Gallerie hinläuft, welches die Wand zwischen dieser und den rundbogigen Oberlichtern völlig ausfüllt. Gallerien über den Seitenschiffen sind, wie wir gesehen haben, dem rheinischen Uebergangsstyle wohl bekannt, auch

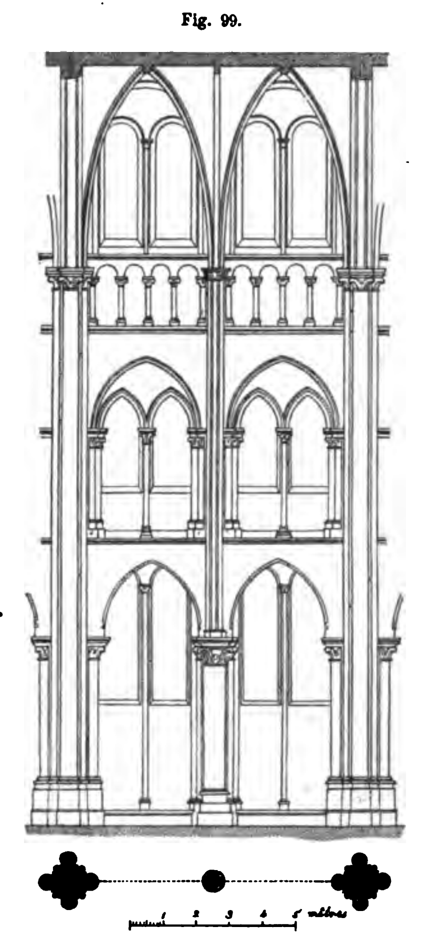
Fig. 98.



St. Georg. Limburg.

Triforien kommen nicht selten vor, wenn auch meistens nur als Blendarcaden, nicht als wirkliche Gänge. Für die, einigermaassen pleonastische Verbindung beider Formen aber giebt es am Rheine und überhaupt in Deutschland kein zweites Beispiel[1]). Ueberhaupt kennen wir diese Verbindung nur an einer kleinen Gruppe belgischer und französischer, der Picardie und Champagne angehöriger Kirchen, an den Kathedralen von Tournay, Noyon und Laon, in St. Remy zu Rheims und Notre-Dame von Châlons und am Chore der Abteikirche zu Montier-en-Der. Wir werden daher auf eine Beziehung zu diesen Kirchen hingewiesen und finden, wenn wir St. Georg zu Limburg mit ihnen vergleichen, mit einer von ihnen, nämlich mit der Kathedrale von Noyon, eine so grosse Uebereinstimmung, dass wir an einem engeren Zusammenhange beider Bauten nicht zweifeln können[2]). Zwar hat die Kirche von Noyon statt des Zwischenpfeilers eine Rundsäule, auch stehen die rundbogigen Oberlichter dort eng gekuppelt, hier einzeln unter jeder Abtheilung des Gewölbes. Aber die Bildung der Gallerieöffnungen, die Zahl der Triforienbögen, die Anordnung der sechstheiligen Gewölbe und der mit ihnen verbundenen Schildbögen sind gleich, und dem in Noyon von dem Kapitäl der Zwischensäule aufsteigenden Gewölbedienste entspricht in Limburg eine vom Fusse der Gallerieöffnung anhebende Halbsäule, so dass die

Fig. 99.



Kathedrale von Noyon.

[1]) Nur in der Kirche zu Boppard findet sich etwas Aehnliches, indessen sind doch nur vereinzelte, unter das Dach der Seitenschiffe führende Oeffnungen, nicht fortlaufende Arcadenreihen über der Gallerie angebracht, so dass die Wirkung eine ganz andere ist.

[2]) Abbildungen der Kirche von Limburg sind in Moller's Denkmälern Theil II, der Kathedrale von Noyon in Vitet's Monographie über dieselbe und in der Voyage dans l'ancienne France, Picardie, gegeben. — Für Limburg s. auch E. Förster, Denkmale, Bd. I. und Fr. Bock, Rheinlands Baudenkmale, II. Serie, Lief. 6 u. 7.

Wirkung der schlanken, den einzelnen Arcaden entsprechenden Wandfelder fast ganz dieselbe ist. Der Bau der Limburger Kirche[1]) (geweiht 1235), fällt in eine Zeit, in welcher die Kathedrale von Noyon wahrscheinlich der Vollendung nahe, jedenfalls so weit vorgeschritten sein musste, dass sie als Vorbild dienen konnte. Da eine kirchliche Verbindung beider geistlichen Stifter nicht wohl denkbar ist, da auch die Rheinlande, aus denen der Meister von St. Georg zu stammen scheint, kein Gebäude enthalten, welches eine Vermittelung bilden könnte, so bleibt nichts übrig, als auch hier bei den oberen Theilen der Kirche das Hinzutreten eines Meisters anzunehmen, der in Frankreich und namentlich an jener Kathedrale Studien gemacht hatte. Wahrscheinlich kannte er aber auch andere französische Kirchen, wie dies die grosse Fensterrose an der Façade, deren die Kathedrale von Noyon entbehrt, anzudeuten scheint. Eine grosse Verwandtschaft mit der Limburger Kirche zeigt ein niederrheinisches Denkmal, das durch seine genaue, auffallend späte Datirung für die Architekturgeschichte von besonderer Wichtigkeit ist: die Benedictiner-Abteikirche zu Werden, deren Herstellungsbau 1257, nach einem Brande, begann und 1275 geweiht wurde[2]). Während die Westseite des Schiffes und der Westthurm noch ein Ueberrest des älteren romanischen Baues sind, gehören die Fortsetzung des Langhauses, das Querhaus und der polygone Chor der Erneuerung an. Das System des Aufbaues stimmt in seinen unteren Theilen im Wesentlichen völlig mit St. Georg zu Limburg; hier wie dort der Wechsel von stärkeren, mit hoch hinaufsteigenden Diensten versehenen und von einfachen, viereckigen Pfeilern, spitzbogige Arcaden und Emporen mit ebenfalls spitzen Doppelöffnungen bei undurchbrochenem Bogenfelde, zwischen denen auch hier über den Zwischenpfeilern der zum Gewölbe aufsteigende Dienst erst vom Fussgesimse der Gallerie anhebt. So weit also ganz die Anordnung, wie in Limburg, welche beweist, dass auch hier ursprünglich eine Wölbung von sechstheiligen Doppeljochen beabsichtigt war. Während das Mauerwerk aufstieg, scheint man den Plan geändert zu haben; das Triforium, welches in Limburg über der Empore

---

[1]) Müller's Beiträge I, 41. Eine in einem Reliquienkästchen im Hauptaltare der Kirche gefundene, mit dem Siegel des Erzbischofs Dietrich von Trier (1213 — 1242) versehene Schrift, nennt einen Grafen Heinrich als Erbauer der Kirche. Früher hatte man angenommen, dass dies Graf Heinrich II., genannt der Reiche, von Nassau (1197—1247) sei, da dieser aber weder Besitzungen in Limburg, noch auch Beziehungen zum Collegiatstift St. Georg daselbst hatte, ist eher an den damaligen Besitzer von Limburg, Grafen Heinrich von Isenburg (von 1179 bis 1220 vorkommend) zu denken. — Vgl. J. Ibach bei Bock a. a. O. u. Dr. K. Schwarz in den Annalen des Nassauischen Alterthums-Vereins. Bd. IX, S. 368.

[2]) Publicirt von Stüler, mit Text von Lohde, Zeitschrift für Bauwesen 1857. — Vgl. auch E. Wulff im Organ für christl. Kunst, 1866.

ngebracht war, ist fortgeblieben und statt der quadraten, sechstheiligen ind schmale rechteckige Kreuzgewölbe ausgeführt, deren spitze Schildbögen kreisförmige Oberlichter mit Achtpässen enthalten, während die Fenster der Seitenschiffe, soweit sie noch vorhanden, schmal, lancetförmig, und zu dreien gruppirt sind.

Eine erheblich frühere Spur von der Kenntniss des französisch-gothischen Styls finden wir an dem zehneckigen Theile der Stiftskirche St. Gereon zu Köln, der auf den Fundamenten eines älteren, wohl noch aus römischer Zeit stammenden Baues in den Jahren 1212 bis 1227 aufgeführt wurde[1]. Er hat nämlich schon hohe, spitzbogige und zweitheilige Fenster mit einer maasswerkartigen Durchbrechung des Bogenfeldes und frei aufsteigende, durch einen Bogen die Kuppel stützende Strebepfeiler, beides Neuerungen, denen wir hier zum ersten Male auf deutschem Boden begegnen, die aber hier noch völlig vereinzelt neben den fächerförmigen Fenstern, den wiederholten Rundbogenfriesen, der Zwerggallerie mit dem Plattenfriese und anderen Details des rheinischen Styles erscheinen. Das Gebäude gehört daher auch ungeachtet jener gothischen Elemente in seinem Totaleindrucke noch ganz diesem Style an. Ohne Zweifel hatte nur die schwierige Aufgabe, eine so grosse und hohe Kuppelwölbung genügend zu stützen, Studien des französischen Strebesystems und dadurch auch die Aufnahme der hohen Maasswerkfenster veranlasst.

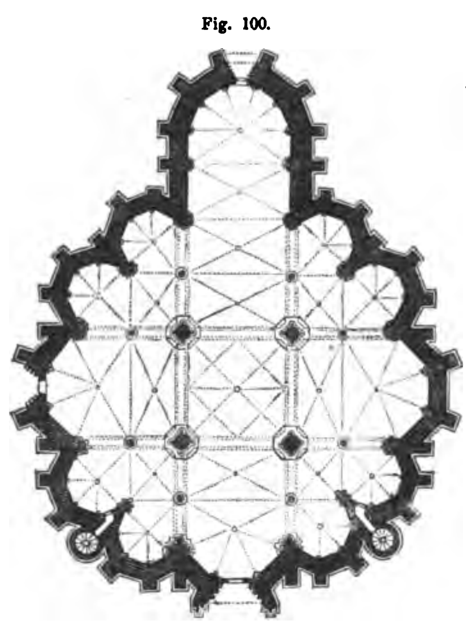
Während die bisher erwähnten Gebäude ungeachtet mancher Einzelheiten des gothischen Styles das Gepräge des deutschen Uebergangsstyles tragen, dessen Mannigfaltigkeit durch diese neuen Elemente nur vermehrt wird, nahmen die Dinge nun eine andere Gestalt an. Es fanden sich Meister, welche nicht bloss Einzelnes, sondern die tiefere Bedeutung des neuen Systems aufgefasst hatten und zur Geltung brachten. Noch in demselben Jahre 1227, in welchem das Kuppelgewölbe von St. Gereon geschlossen wurde, begann der erste Bau in wirklich gothischem Style, die Liebfrauenkirche in Trier. Der gesteigerte Mariencultus dieser Zeit begnügte sich nicht damit, der heiligen Jungfrau Altäre in den bestehenden Kirchen zu errichten oder ihr diese Kirchen selbst zu widmen, sondern verlangte eigene Gebäude für ihren ausschliesslichen Dienst, welche dann neben den weiten und ernsten Hallen der Hauptkirche als besondere Kapellen oder kleinere Kirchen errichtet und ihrem Zwecke gemäss möglichst anmuthig und reich aus-

---

[1]) Vgl. v. Quast in den Jahrb. der rhein. Alterthumsfreunde Heft XIII, S. 168, und die daselbst S. 184 angeführte alte Nachricht, welche das Jahr 1227 als das der Vollendung des Gewölbes ausser Zweifel setzt. Sonstige Nachrichten und Abbildungen bei Boisserée, Niederrhein, S. 34 und Tafel 61 ff. und bei Bock, Rheinlands Baudenkmale, mit Text von A. Reichensperger.

gestattet wurden. Eine solche wurde nun auch dem alten Dome zu Trier, den wir als eine Stätte fortdauernder lebendiger Bauthätigkeit schon kennen gelernt haben und der uns schon feste Daten für den Beginn und die weiteren Fortschritte des Uebergangsstyles gewährt hat, angefügt[1]. In England und Frankreich pflegte man diese Kapellen gewöhnlich in länglicher Gestalt an der Ostseite der Kathedralen anzubringen. Hier nöthigte die Lage der älteren Klostergebäude zu einem anderen Plane; man hatte über einen Raum auf der Südseite des Domes von etwa quadratischer Gestalt zu verfügen, der zu einer kreisrunden oder polygonen Anlage einlud. Die letzte lag dem Geiste des Uebergangsstyles nahe; man würde, wenn man den alten Traditionen gefolgt wäre, die Mauern als Seiten eines Polygons mit Anschluss einer Chornische gebildet, und eine mittlere Kuppel auf Pfeilern, welche den Winkeln des Polygons entsprachen, errichtet haben. Ein

Fig. 100.

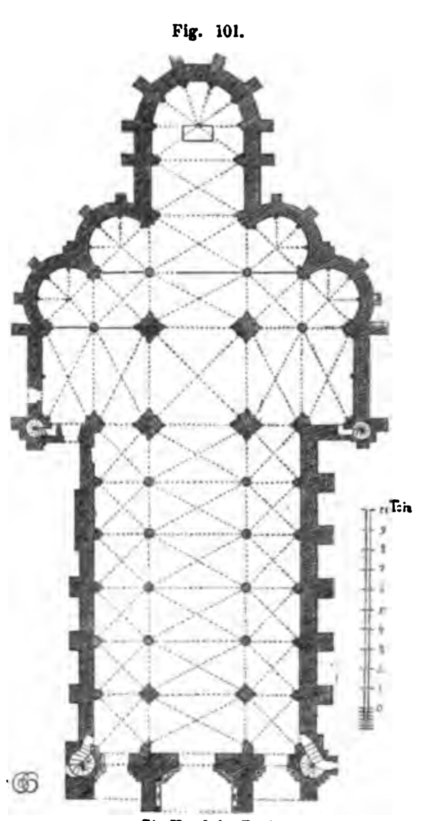


Liebfrauenkirche in Trier.

[1]) Schmidt, a. a. O. Lief. 1, dessen Text und Abbildungen hier überall als Quelle gelten, nimmt S. 13 auf die Autorität der Herausgeber der Gesta Trevirorum an, dass die Liebfrauenkirche nur eine Erneuerung einer älteren Marienkirche auf derselben Stelle sei. Allein die Urkunde vom Jahr 1243, auf welche sich diese Annahme stützt, rechtfertigt sie nicht. Der Erzbischof von Köln bewilligt in derselben die Sammlung von Beiträgen für die ecclesia beate Marie Virginis gloriose majoris in Treveris, que caput mater et magistra est omnium ecclesiarum provincie Trevirensis, welche in Folge des Alters eingestürzt und in schönem und grossartigem Style neu erbaut sei, aber der Vollendung bedürfe (vgl. die Urkunde selbst auf dem letzten Blatte des ersten Bandes der neuen Ausgabe der Gesta Trevirorum). In dieser Weise konnte er aber nur von dem Dome selbst reden, den er, wenn auch nicht ganz genau, aber dem vorherrschenden Gebrauche entsprechend als Kirche der heiligen Jungfrau benennt. Es scheint daher, dass bei der Redaction des Ablassbriefes der Gegenstand, welcher der Vollendung bedurfte, nicht genau bekannt war, was in ähnlichen Urkunden nicht selten vorkommt. — Abbild. auch bei Fr. Bock, Rheinlands Baudenkmale, Bd. I, bei Gailhabaud, monuments a. et m. II, u. E. Förster, Denkmale, I.

solcher Plan genügte jedoch den Ansichten des Meisters nicht; er hatte ohne Zweifel seine Schule in Frankreich gemacht, war von dem Geiste des gothischen Styles durchdrungen und kam dadurch auf den Gedanken, die Umfangsmauern nicht als einfache Polygonseiten zu bilden, sondern jede derselben wieder in polygoner Gestalt hervortreten zu lassen und diese einzelnen Nischen in der Weise des französischen Kapellenkranzes zu verbinden. Die gewöhnliche Form desselben war aber doch dem Zwecke nicht entsprechend; eine innere Pfeilerstellung nebst Umgang und dahinter angebrachten Kapellen gleicher Grösse würde den inneren Raum zu sehr beschränkt haben und liess sich mit der polygonen Gestalt, welche eine wenigstens annähernde Gleichheit der gegenüberliegenden Theile des Umfanges erforderte, nicht recht vereinigen. Er zeichnete daher zwei sich im rechten Winkel durchkreuzende Hauptschiffe gleicher Länge, gab jeder Endseite dieser Kreuzarme einen polygonförmigen Schluss und zog die zwischen denselben entstehenden Quadranten in das Innere, indem er sie durch je zwei kleinere polygonförmige Nischen abschloss, so dass das Ganze eine Art von Rotunde bildet. Die grossen Pfeiler an der Vierung tragen einen Thurm, die Wände der Hauptschiffe sind hoch hinaufgeführt, die dreieckigen Räume und Nischen zwischen den Armen des Kreuzes haben die Höhe gewöhnlicher Seitenschiffe. Die Peripherie besteht daher aus zwölf, nämlich aus vier grösseren und acht kleineren Nischen, der obere Bau lässt ein griechisches Kreuz nur mit verlängertem Chorraum und mit Ausfüllung der Ecken erkennen, und der Grundriss gleicht ungefähr, in welcher Richtung man ihn auch betrachte, der Zusammenstellung zweier Choranlagen französischen Styles. Man kann nicht im Mindesten zweifeln, dass der Meister solche Anlagen kannte und ihnen nachstrebte; ja, es scheint sogar, dass er ein bestimmtes Vorbild im Auge hatte. Es ist dies die Stifts-

Fig. 101.



St. Yved in Braisne.

kirche St. Yved in Braisne bei Soissons, die ich oben beschrieben und dabei bemerkt habe, dass sie gewissermaassen eine Verschmelzung französischer und deutscher Gewohnheiten, des Kapellenkranzes mit dem Chorschluss ohne Umgang, darstelle. Die Kirche von Braisne ist zwar kein Polygonbau, sie hat das gewöhnliche Langhaus und rechtwinkelig gestellte Kreuzarme, aber der Chor gleicht dem der Liebfrauenkirche durchweg, auch in den Verhältnissen des weiter hervortretenden, mit fünf Seiten des Zehnecks geschlossenen Altarraumes und der einzelnen Abtheilungen der Gewölbanlage so vollständig, dass man ein zufälliges Zusammentreffen unmöglich annehmen kann. Die französische Kirche ist in den Jahren 1180 bis 1216 erbaut, also älter als die Liebfrauenkirche, und wir müssen daher annehmen, dass der deutsche Meister sie gekannt und benutzt hat[1]. Diese Uebereinstimmung beider Kirchen erstreckt sich aber keinesweges auf die Details, welche in St. Yved ziemlich roh und in der schweren Weise des frühgothischen Styles, in der Liebfrauenkirche dagegen theils an rheinische Uebergangsbauten erinnernd, theils im Geiste des gothischen Styles sehr viel feiner entwickelt sind. Die Pfeiler an der Vierung sind kantonirte Rundsäulen, die hier zum ersten Male auf deutschem Boden erscheinen, die übrigen einfache, überaus schlanke Säulen, diese auf rundem, jene auf achteckig gestaltetem Sockel, welcher die Rundung des Kernes in die Achsenlinien des Gebäudes überleitet. Das Maasswerk der zweitheiligen Fenster ist noch sehr einfach und gleicht dem im Chore des Doms von Rheims und im Herstellungsbau von Notre-Dame von Paris, indem der (hier indessen durch einen Sechspass belebte) Kreis nach Verhältniss der Bögen etwas zu gross gehalten ist. Dagegen ist die Bildung des Kapitäls schon mehr dem Geiste des neuen Styles entsprechend, als in den Kathedralen von Rheims und Amiens, ein den ganzen Pfeiler mit Einschluss der Halbsäulen in stets gleicher Höhe umfassendes schmales Gesims, das mit zwei Reihen theils auf ihren Stielen stehender, theils frei angelegter Blätter geschmückt ist. Die Profile der Gurten und Bögen sind sämmtlich schon leicht und tief unterhöhlt und zum Theil birnförmig, die Rippengewölbe mit grosser Kühnheit meisterlich ausgeführt. Das Aeussere ist durchweg an allen Winkeln der Nischen mit Strebepfeilern bewehrt, die mit einfacher Abdachung schliessen; Strebebögen sind nicht vorhanden, aber auch nicht nöthig, da halbkuppelförmige Gewölbe von allen Seiten nach der Mitte zu stützend anstreben. Die Pfeiler haben sämmtlich leichte Schaftringe, die aber nicht auf mittlerer Höhe stehen,

---

[1]) Das Verdienst, die Aehnlichkeit beider Kirchen entdeckt zu haben, gehört Mertens, der in seinen zu Düsseldorf 1841 gehaltenen Vorlesungen zuerst darauf aufmerksam machte, und mich dadurch veranlasste, bei einer späteren Reise in Frankreich St. Yved zu besuchen.

sondern dem Kafsimse der unteren und oberen Fenster entsprechen. Auch haben die hohen Pfeiler sowohl unten bei dem Ansatze der Scheidbögen, als oben bei dem der Gewölbe ihre Kapitälgesimse, so dass vier Horizontallinien durch das ganze Innere fortgeführt sind, was bei dem leichten Ueberblick über sämmtliche Pfeiler, den die Rundgestalt gewährt, sehr vortheilhaft wirkt. Sämmtliche Portale sind rundbogig. Das Hauptportal auf der Westseite hat schon nach französischer Weise an den Seitenwänden grosse Statuen unter Baldachinen, in den fünf Archivolten Statuetten. Die beiden anderen, das eine vom Dome, das andere vom Kreuzgange her in die Kirche führend, schliessen sich dagegen noch ganz an romanische Bildung an, indem ihre schrägen Gewände mit schlanken, zum Theil mit Schaftringen versehenen Säulen, ihre Archivolten mit reichen Kränzen besetzt sind. Das letzterwähnte Portal hat sogar im Bogenfelde nicht wie die anderen historische Reliefs, sondern einen bloss decorativen Kleeblattbogen von Weinlaub. Sämmtliches Laubwerk ist aber keinesweges romanisch stylisirt, sondern sogar leichter, kühner und mit deutlicherer Nachahmung einheimischer Pflanzen gearbeitet, als in den gleichzeitigen französischen Kirchen. Wir erkennen also in allen Beziehungen einen Meister, der sehr frei und selbständig verfuhr. Er hatte sich mit dem französisch-gothischen Style vertraut gemacht und war für ihn begeistert, aber diese Begeisterung machte ihn nicht zum sclavischen Nachahmer. Schon die Benutzung eines blossen Chores zu der Rotundengestalt der Liebfrauenkirche ist so sinnreich und genial, dass sie einer völlig neuen Schöpfung gleichgestellt werden kann. Erwägt man dabei, dass die Choranlage von St. Yved gewissermaassen die Mitte zwischen dem französischen Kapellenkranze und dem in Deutschland üblichen einfachen Chorschluss hält, dass sie in Frankreich ganz isolirt dasteht, dass dagegen in Deutschland später und, soviel wir ersehen können, unabhängig von St. Yved und von der Liebfrauenkirche, bloss durch die Verschmelzung gothischer und deutscher Elemente mehrmals ganz ähnliche Anlagen entstanden sind[1]), so könnte man auf die Vermuthung kommen, dass schon jene französische Choranlage das Werk eines deutschen, aber in französischer Schule gebildeten Meisters gewesen, der dann später dasselbe Motiv in reicherer Weise an der Liebfrauenkirche anwandte. Jedenfalls aber, wenn dies nicht der Fall war,

[1]) An der Stiftskirche in Xanten und in etwas vereinfachter Weise an den Kirchen zu Ahrweiler und Oppenheim, die sämmtlich unten besprochen werden. Ausserhalb Deutschlands finden sich solche Choranlagen in Belgien und in Lothringen; die von St. Bavo in Gent gleicht genau der von Xanten (Wiebeking Tafel 86), die von St. Gengoul in Toul genau der von Oppenheim. Indessen gehörte Gent wie Xanten damals zur Kölner, Toul wie Oppenheim zur Mainzer Provinz, so dass hier unbedenklich eine durch geistliche Verbindung vermittelte Einwirkung der östlichen Kirchen auf die westlichen angenommen werden kann.

beweist schon die Wahl jenes halbdeutschen Vorbildes eine ungewöhnliche Klarheit und Sicherheit des künstlerischen Bewusstseins, die uns denn auch überall in der Ausführung entgegentritt. Der Meister wagt es, die in Frankreich längst aufgegebene Form des rundbogigen Portals beizubehalten, weil sie dem anmuthigen Charakter seines Werkes zusagt, er nimmt auch im Obergeschoss des Thurmes den Rundbogen wieder auf, zugleich geht er aber in der Bildung des Kapitäls im Geiste des gothischen Styles weiter, als die meisten seiner französischen Zeitgenossen, er wendet sich, wo ihn weder die deutschromanische noch die französische Ornamentik befriedigen, unmittelbar an die Natur. Er verräth an keiner Stelle die Mattigkeit des Nachahmers; jede Linie der Profilirung, jedes kleinste Detail athmet vielmehr eine Wärme der Empfindung, welche dem ganzen Werke einen Charakter der Jugendfrische und anspruchsloser Schönheit verleiht, die jeden empfänglichen Beschauer entzückt. So trat also der gothische Styl, obgleich von französischen Vorbildern hergeleitet, schon bei seinem ersten Erscheinen auf deutschem Boden mit voller Selbständigkeit und mit tieferem Verständniss des Princips auf; der deutsche Geist behandelte ihn nicht als eine fremde, fertige Schöpfung, sondern als sein Eigenthum.

Sehr interessant ist auch der Kreuzgang des Domes [1]), dessen Kapitäle und Profile zum Theil mit denen der Liebfrauenkirche so genau übereinstimmen, dass man sie für Arbeiten desselben Meisters halten möchte, dessen eigenthümliche Mischung romanischer und gothischer Elemente aber zweifelhaft macht, ob er später oder früher entstanden ist. Seine dreitheiligen Lichtöffnungen sind nämlich rundbogig, und zwar in der Art, dass der Umfassungsbogen des ganzen Fensters und die beiden äusseren Bögen überhöht sind, während der mittlere niedriger gehalten ist und eine Kreisöffnung mit einem Sechspasse trägt. Wir sehen also den Rundbogen mit Maasswerkformen verbunden, welche die Kenntniss des gothischen Styles voraussetzen, wie denn auch die regelmässigen Strebepfeiler und die schon unterhöhlten Profile der Gewölbrippen darauf hindeuten. Nur an einer auf der Westseite des Kreuzganges und unmittelbar neben der Liebfrauenkirche angebauten Kapelle haben die Lichtöffnungen (bei übrigens gleicher Anordnung und mit Beibehaltung des Halbkreises an dem mittleren Bogen, welcher den Kreis trägt) durchweg Spitzbögen. Im Jahre 1215 wurde, zufolge einer Ueberlieferung, das an den Kreuzgang anstossende Refectorium hergestellt [2]), aber noch im Jahre 1258 bewilligte Papst Alexander IV. einen Ablass zu Gunsten der Trierer Domkirche, in welcher ausdrücklich das „Kloster“ als vor Alter

---

[1]) Vgl. Schmidt a. a. O. Lief. 2, Taf. 3 und 7, S. 45 und 61, u. Bock a. a. O.

[2]) Schmidt a. a. O. S. 46.

verfallen bezeichnet wird[1]. Indessen ist diese letzte umfassende Bezeichnung nicht gerade auf den Kreuzgang, sondern auf andere Klostergebäude, vielleicht auf jene erwähnte Kapelle zu beziehen, welche ihrer Lage nach erst nach Beendigung der Chornische der Liebfrauenkirche erbaut sein kann, so dass die rundbogigen Theile des Kreuzganges früher, zum Theil vor, zum Theil während des Baues dieser Kirche entstanden sein mögen. Sie geben einen merkwürdigen Beweis, wie man um diese Zeit die Elemente beider Style zu verschmelzen suchte.

Um 1243 war, wenigstens nach überlieferter und wahrscheinlicher Annahme, der 1227 angefangene Bau der Liebfrauenkirche ziemlich beendet, ohne dass bis dahin in der Rheinprovinz ein anderer bedeutender Neubau im neuen Style begonnen war. Wohl aber können wir an näheren und entfernteren Stellen bemerken, wie zu bereits in romanischer Weise angefangenen Bauten Schüler der Trierer Hütte hinzugetreten sind, welche nun in mehr oder weniger umfassender Weise dort das Erlernte zur Geltung brachten. Sehr auffallend erscheint dies an der benachbarten Klosterkirche zu Offenbach am Glan, deren Bau am Ende des zwölften oder am Anfange des dreizehnten Jahrhunderts in romanischer Weise begonnen, aber unterbrochen war, und nun später von den im neuen Style gebildeten Werkleuten so rücksichtslos fortgesetzt wurde, dass sie auch solche Bögen, die schon in romanischer Profilirung angefangen waren, in gothischer beendeten[2]. Die Gewölbrippen, Fensterbildungen und Strebepfeiler des Kreuzschiffes und Chores lassen keinen Zweifel, dass diese Werkleute aus der Hütte zu Trier hervorgegangen waren. Ebenso finden wir dieselbe Schule an entfernteren Orten des Mosel- und Rheinthales. In der Stiftskirche zu Carden[3], wo der Chor und das Kreuzschiff zwar mit spitzbogigen Arcaden und Gewölben, aber sonst in romanischer Weise errichtet waren, hat das Langhaus, obgleich gewiss eine unmittelbare Fortsetzung des Baues, sehr kurze und weitgestellte kantonirte Rundsäulen mit Blattkapitälen und hoch hinaufgehendem Mitteldienste, zweitheilige Fenster mit ganz einfachem Maasswerk und dabei an den noch in schwerer Form angelegten Scheidbögen einzelne birnförmige Profile; es ist in der That schon ausgesprochen gothisch. Aehnlich, aber

---

1) In den Annales archéologiques XII, p. 161 wird der Text dieser bis dahin unedirten Urkunde mitgetheilt. Die Worte: „ecclesia et claustrum nimia vetustate consumptum“ sind wieder offenbare Uebertreibungen der Ablassurkunde und lassen daher den wahren Sinn zweifelhaft, zumal das Wort „claustrum“ alle Gebäulichkeiten des Domes umfasst.

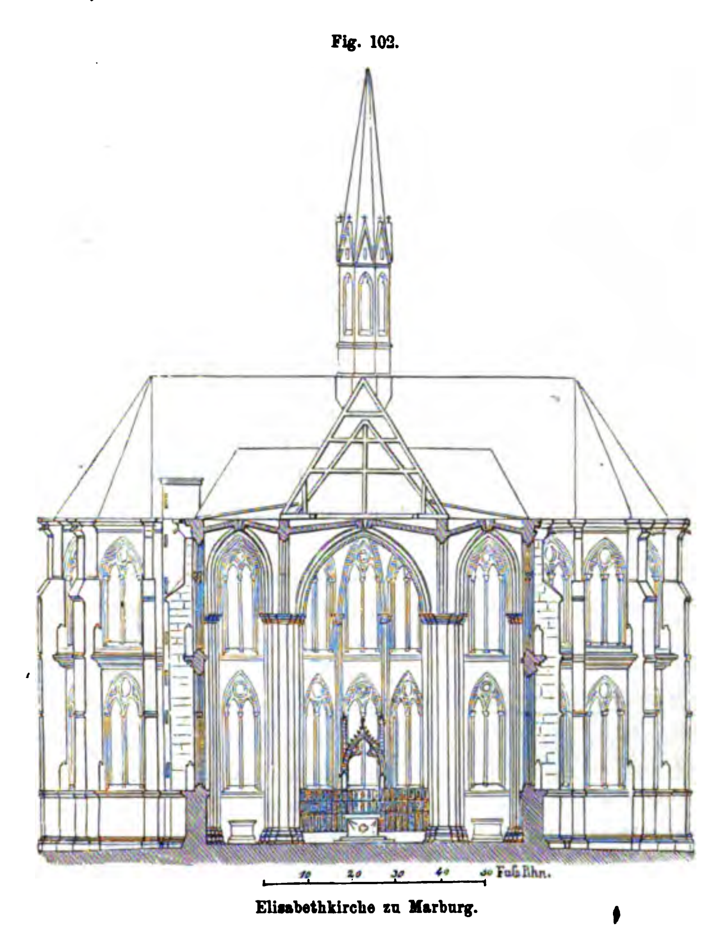
2) Schmidt a. a. O. Lief. 3. — v. Quast, Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst, möchte in diesem Werke vielmehr eine Vorstufe der Liebfrauenkirche, vielleicht ein früheres Werk desselben Meisters sehen.

3) Vgl. Abbildung bei v. Quast und Otte, Zeitschrift, I. S. 90.

viel edler und bedeutender und zugleich von stärkerem Einfluss der Liebfrauenkirche zeugend ist die St. Martinskirche zu Münstermaifeld. Der Chor ist wieder in Uebergangsformen erbaut, die aber hier schon dem Gothischen sehr nahe stehen. Zwar hat er an seinem unteren Stockwerke den Bogenfries und unter dem Dache die Zwerggallerie, aber beide schon mit spitzen Bögen. Er schliesst fünfseitig aus dem Zehnecke, aber seine Ecklisenen, deren Aussenlinien dem Winkel der beiden von ihnen berührten Polygonseiten parallel laufen, sind so stark gebildet, dass sie fast die Bedeutung von Strebepfeilern haben, und oben zu Spitzbögen verbunden, in welchen die hohen spitzbogigen Fenster in vertieftem Felde, also in einer bloss ausfüllenden Mauer, stehen. Im Inneren sind die Ecken mit zierlichen, von Ringen durchschnittenen Säulenbündeln besetzt, die vor den Fenstern über dem stärkeren Unterbau einen Umgang bilden. Das Langhaus dagegen, mit niedrigen Seitenschiffen und drei schmalen Gewölbfeldern des Mittelschiffes, ist in allen Beziehungen ein gelungenes Werk des frühgothischen Styles. Die kantonirten Rundpfeiler, mit ziemlich kurzer Kernsäule aber hoch hinaufgehendem Mitteldienste, haben, wie in der Liebfrauenkirche, niedrige Laubkapitäle und eine rautenförmige Basis, sind aber zum Theil schon entwickelter wie dort, indem der Mitteldienst am westlichen Pfeilerpaare von unten auf, am östlichen wenigstens oberhalb des Kapitäls der Kernsäule von zwei Gurtträgern flankirt ist. Die Maasswerkfenster gleichen völlig den einfacheren in Trier; Scheidbögen und Gewölbgurten sind von guter, selbst eleganter gothischer Profilirung. Die Strebepfeiler und Strebebögen endlich sind noch sehr schlicht gehalten. Ueber die Zeit des Baues wissen wir nur, dass derselbe 1225 begonnen ist, und erst 1330 ganz beendet sein soll. Ohne Zweifel bezieht sich die erste Jahreszahl auf den Chorbau, die zweite auf die Vollendung des Kreuzschiffes, dessen grosse Maasswerkfenster einer späteren Zeit angehören, während das Schiff mit seinen schönen, frühgothischen Formen wohl unmittelbar nach dem Chore, etwa um 1240, in Angriff genommen sein wird. Etwas früher mag der Chorbau fallen, welcher der älteren Pfeilerbasilika zu Hirzenach (zwischen Boppart und St. Goar) um diese Zeit angefügt ist. Er ist fünfseitig aus dem Achteck, in den Ecken mit ziemlich reich gebildeten Bündelpfeilern, dazwischen mit zweitheiligen Maasswerkfenstern, wiederum nach Art der Liebfrauenkirche, an beiden aber, an Pfeilern und Fenstern, die einzelnen Säulchen noch sehr selbständig und mit fast voller Rundung hervortretend. Die Gewölbgurten sind von guter birnförmiger Profilirung, unter den Fenstern ist aber eine sehr derbe und noch an romanische Behandlung erinnernde Arcatur angebracht. Aehnliche Pfeiler, Fenster und Profilirungen finden sich auch in der ehemaligen Dominikanerkirche zu Coblenz, jetzt Militairmagazin, welche im Jahre 1245 einen Ablassbrief zur Förderung des Baues erhielt,

und, wenn auch in sehr roher Weise, an der etwa gleichzeitigen Carmeliterkirche zu Kreuznach[1]). Wir sehen also in allen diesen Bauten, die freilich sämmtlich nicht vor 1240 entstanden sein werden, den Einfluss der Liebfrauenkirche, wenn auch zum Theil noch in romanisirender Behandlung.

Fig. 102.



Elisabethkirche zu Marburg.

Früher als diese rheinischen Bauten, und noch während der Bauzeit der Liebfrauenkirche war aber ausserhalb des Rheinlandes und ziemlich entfernt von Trier, in Hessen, ein sehr viel bedeutenderes und ihr einigermaassen verwandtes Werk begonnen. Es ist dies die mit Recht berühmte St. Elisabethkirche zu Marburg[2]), welche zwar erst 1283 vollendet,

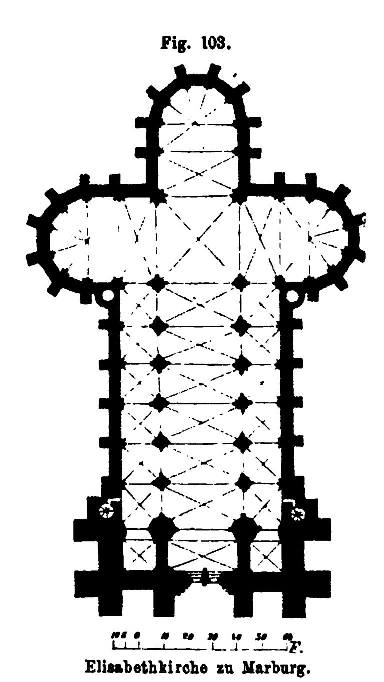
---

[1]) Notizen über alle diese Kirchen bei Kugler kl. Schr. II, 239 ff.

[1]) Bekanntlich in Moller's Denkmalen Bd. II vortrefflich edirt. Vgl. auch Kugler kl. Schr. II, 161, und E. Förster, Denkmale, II.

aber schon 1235, unmittelbar nach der Heiligssprechung der verehrten Fürstin, mit dem Chore angefangen wurde und, geringe Verschiedenheiten abgerechnet, so sehr wie aus einem Gusse gebildet ist, dass ihr ein festgestellter Plan oder die Wirksamkeit einer durch einen hervorragenden Meister gestifteten Schule zum Grunde liegen muss. Ihre Anlage ist nicht wie die jener Frauenkirche eine ungewöhnliche; sie sollte nicht das Nebengebäude eines mächtigen Domes, sondern eine selbständige, einer einheimischen, hochverehrten Heiligen gewidmete Kirche sein. Sie hat daher die herkömmlichen Theile, ein dreischiffiges Langhaus, Kreuzarme und Chor, alles aber mit manchen Neuerungen. Die Schiffe des Langhauses sind gleicher Höhe, die Kreuzarme schliessen dem Chore gleich mit polygonförmigen, durch fünf Seiten des Zehnecks gebildeten Nischen. Es ist also eine Hallenkirche, die erste des gothischen Styles, verbunden mit einer Choranlage kleeblattartiger Form: in einer Weise, wie sie im gothischen Style, selbst an der Kathedrale von Noyon noch nicht vorgekommen war. Die Verhältnisse sind durchaus regelmässig; die Seitenschiffe von halber Breite des Mittelschiffes, die Höhe des letzteren unter dem Gewölbe der gesammten Breite gleich. Die Pfeiler sind wie in Trier cylindrischen Kernes mit vier angelegten Halbsäulen, aber ohne Schaftring; die Kapitäle wie dort schmale Kapitälgesimse mit freiem, sich ablösendem Blattwerk. Zwei Reihen mässig grosser, zweitheiliger, mit einem einfachen Kreise über den inneren Bögen verzierter Fenster ziehen sich um das ganze Gebäude herum. Die Kreuzgurten der Gewölbe sind schon nach gothischer Weise birnförmig profilirt, die Basis schliesst sich bei einigen Pfeilern der Rundung der Kernes und der Halbsäule an, während sie bei anderen, wie in der Liebfrauenkirche, bereits rautenförmige Gestalt hat. Das Ganze trägt einen durchaus harmonischen, aber auch primitiven Charakter.

Fig. 103.



Elisabethkirche zu Marburg.

Die Verwandtschaft mit jener Trierer Kirche ist unverkennbar. Nicht bloss die Pfeiler, das Maasswerk der Fenster und der Chorschluss mit fünf Seiten des Zehnecks weisen dorthin, sondern auch die Anordnung zweier Reihen gleicher, übereinander gestellter Fenster. In der Liebfrauenkirche

besteht diese Anordnung nur in den höheren Theilen und zwar mit dem Zwecke, die unteren Fenster dieser höheren Theile als eine Fortsetzung der Fensterreihe in den niedrigen Theilen erscheinen zu lassen. Hier fehlte dieser Grund und es wäre bei der Anlage gleich hoher Schiffe viel natürlicher gewesen, nur ein schlankes Fenster in jeder Abtheilung anzubringen. Man darf daher vermuthen, dass bei der Neuheit solcher Anlage das Vorbild der Trierer Kirche und die Reminiscenz an die Doppelreihen der Fenster bei niedrigeren Seitenschiffen den Meister bestimmt haben. An der Liebfrauenkirche sind sämmtliche Portale, hier wenigstens die beiden kleineren Thüren der Seitenschiffe, welche unter den Fenstern liegen und mithin möglichst geringe Höhe erhalten mussten, rundbogig. Sie sind im Wesentlichen romanisch und zeigen, dass man diesen älteren Styl bei Annahme des gothischen noch sehr wohl zu handhaben wusste und keineswegs unbedingt verwarf[1]. Sehr auffallend ist die Nischengestalt der Kreuzarme. Die viereckige Anlage dieser Theile ist so natürlich, dass man sich nothwendig fragen muss, was den Meister bewogen haben mag, davon abzugehen. Bei den früher beschriebenen romanischen Kirchen in und um Köln und an der Kathedrale von Tournay hing diese Anordnung mit dem Centralisationsgedanken zusammen, welcher Chor und Kreuz zu einer um die Kuppel gelagerten Gruppe verbinden wollte. Davon ist hier aber keine Spur; ein schwaches Thürmchen, ein sogenannter Dachreiter, bezeichnet den Kreuzungspunkt, und das ganze Gebäude erstreckt sich hinter den Thürmen der Westseite in länglicher Gestalt und ununterbrochener Höhe. Der Grund, welcher den Meister bestimmte, muss daher ein anderer gewesen sein; vielleicht darf man annehmen, dass er den Abschluss des Ganzen durch polygone Nischen, wie ihn die französische Architektur in ihrem Kapellenkranze hatte, kannte, und etwas Aehnliches, aber ohne so weitschichtige Anlage, zu erlangen suchte. Jedenfalls gab diese Anordnung, wie in der Trierer Kirche, wenn auch in anderer Weise, eine Verschmelzung der französischen Nischenbildung mit dem deutschen Chorschlusse ohne Umgang. Ungeachtet aller Uebereinstimmung mit der Liebfrauenkirche kann man indessen nicht annehmen, dass beide von demselben Meister herstammen. Die Details sind andere, das Ganze athmet hier einen strengeren Charakter; der Meister ist sich des Princips der gothischen Kunst in vollem Maasse bewusst, er weicht aber in der Anwendung desselben noch mehr von der französischen Weise ab, als der Trierer. Grossentheils entstanden diese Abweichungen durch die Anordnung gleich hoher Schiffe, welche hier vermuthlich nach dem Vorgange der westphälischen Schule angenommen wurde; der kantonirte Rundpfeiler erhielt dadurch sofort eine andere Bedeutung, er wurde die einzige, unmittel-

[1]) Wie dies schon Kugler a. a. O. S. 163 richtig bemerkt hat.

bare Stütze der Gewölbe, hing mit keiner Oberwand, mit keinem auf sein Kapitäl zu stellenden Gewölbdienste zusammen. Das Kapitäl wurde zu einem gleichmässig um die ganze Pfeilermasse herumlaufenden Gesimse, die Triforien, die Oberlichter fielen fort, die gesammte Anordnung des Inneren wurde einfacher. Die Anlage des Kapellenkranzes wäre, da es kein niedriges, um den höheren Chorraum herumzuführendes Seitenschiff gab, ein müssiger und unorganischer Zusatz gewesen. Der ganze ritterliche Prunk frei aufsteigender Fialen, kühner Strebebögen, breiter, reicheres Maasswerk erfordernder Fenster war ausgeschlossen. Dagegen trat das Verticalprincip in jenen einfacheren Pfeilern und hohen Seitenwänden, in den Strebepfeilern, welche ununterbrochen vom Boden bis zum hohen Dache aufsteigen, deutlicher zu Tage. Es war dadurch die Richtung auf eine schlichtere Behandlung aller Theile gegeben, welche weniger durch Mannigfaltigkeit und Kühnheit, als durch übersichtliche Anordnung, klare und strenge Gesetzlichkeit, richtige und harmonische Verhältnisse und Anmuth der Details zu wirken suchte. Schon die Annahme der Hallenform zeugt von der Neigung für eine solche Auffassung. Dass diese aber nicht bloss durch jene bedingt war, ergiebt sich aus der davon unabhängigen Façade. Denen der französischen Kirchen ist sie sehr unähnlich; der Schmuck der Statuen, der Arcadenreihen, der Rose fehlt; das Portal steigt nicht mit einem Spitzgiebel frei empor, sondern ist nur mit schlanken Säulchen, mit Archivolten, die noch nach dem Gesetze des romanischen Styles abwechselnd nackt und mit Blätterreihen verziert sind, mit einem Rankengewinde im Bogenfelde sehr einfach, aber anmuthig geschmückt. Darüber bildet ein breiteres Fenster mit reichem Maasswerk die einzige Ausstattung der Wand unter dem Giebel des Mittelschiffes, während die beiden Thürme, durch kräftige Strebepfeiler begrenzt und bloss durch schlanke Spitzfenster verziert, in schwacher Verjüngung aufsteigen und am Fusse des achteckigen Helmes durch vier einfache Fialen abschliessen. Die ganze Façade ist also höchst anspruchslos und einfach, macht aber durch ihre klaren und regelmässigen Verhältnisse einen bedeutenden, würdigen und ernsten Eindruck und zeigt das Verticalprincip in einer Klarheit und Reinheit, wie kaum irgend ein anderes Gebäude.

Bei diesen Eigenschaften kann es nicht überraschen, dass die Bauhütte dieser Kirche einen bedeutenden Einfluss auf andere Bauten ausübte. Eine Reihe von Kirchen mit gleich hohen Schiffen und entschiedener Familienähnlichkeit beweist, wie lange man noch in Hessen diesem Vorbilde folgte. Die meisten derselben, wie die Marienkirche in Marburg selbst, die Kirchen zu Frankenberg, Grünberg, Alsfeld, Friedberg sind erst nach der Vollendung der Elisabethkirche, zum Theil selbst im vierzehnten Jahrhundert und sogar in der Spätzeit desselben gegründet. Dagegen hat die Kirche zu Wetter noch Dienste mit Schaftringen und sonst noch unsichere

und alterthümliche Details, ebenso die Cistercienserkirche zu Hayna, die gleichzeitig mit der Elisabethkirche, vielleicht selbst früher als diese, begonnen ist[1]) und in ihren Osttheilen bei grosser Aehnlichkeit mit derselben zum Theil primitivere Formen enthält. Dass die Thürme fehlen und der Chor und dem entsprechend die Kreuzarme nicht wie in der Elisabethkirche polygonförmig, sondern rechtwinkelig geschlossen sind, erklärt sich schon aus der Sitte des Ordens und gestattet daher keinen Schluss auf das Zeitverhältniss beider Bauten.

Der Einfluss dieser Schule erstreckte sich sehr bald über die Grenzen von Hessen hinaus. Die Stiftskirche zu Wetzlar, deren Thurmanlage und Westportal aus früher romanischer Zeit stammen, lässt im Chore erkennen, dass der im Uebergangsstyle begonnene Bau während der Arbeit in gothischer Weise fortgeführt und mit Maasswerkfenstern und tiefer unterhöhlter Profilirung versehen, während das Langhaus sofort im Style der Elisabethkirche und mit gleich hohen Schiffen angelegt wurde[2]). Die Kirche zu Geissnidda in der Wetterau, welche zwar niedrige Seitenschiffe, aber theilweise wenigstens Pfeiler von ähnlicher Bildung hat wie die Marburger Kirche, zeugt von dem Einflusse, den diese hier auf einen im Uebrigen noch im Uebergangsstyle ausgeführten Bau ausübte[3]).

Auch in Westphalen weist das früheste Beispiel gothischen Styles auf die hessische Schule hin. Es ist dies die reizende St. Nicolai-Kapelle zu Ober-Marsberg[4]), im südlichsten Theile Westphalens, auf hohem Berge gelegen, von dem man die Spitzen der hessischen Gebirge in ziemlicher

---

[1]) Die Geschichte des Klosters ist ziemlich dunkel. Nach dem bei Jongelinus (Notitia abb. Ord. Cist. Lib. III, p. 60) abgedruckten Visitationsrecesse vom Jahr 1244 war das Kloster vor seiner Verlegung nach Hayna an fünf anderen Stellen gewesen. Die Stiftung war indessen schon 1144 erfolgt und zufolge einer Urkunde von 1215 (bei Jongelinus und bei Gudenus Cod. dipl. nro. 164, p. 432) scheint die Verlegung nach Hayna damals schon beschlossen. Nach Kuchenbecker, Annal. Hass. Coll. IV, p. 309, soll diese Verlegung im Jahre 1221 ausgeführt und der Bau der Kirche sogleich mit aller Macht angefangen und vollendet sein. — Publicationen der Kirchen von Grünberg und Friedberg in Moller's Denkmalen, I. Ausführliche Beschreibung der Kirche von Alsfeld in Lotz, Statistik der deutschen Kunst, der übrigen erwähnten Bauwerke in dem vortrefflichen Werke von H. v. Dehn-Rotfelser und Lotz, die Baudenkmäler im Regierungsbezirk Cassel, 1870. Abbildungen in Ungewitter, Lehrbuch goth. Constr., an verschiedenen Stellen.

[2]) Vgl. Kugler kl. Schr. II, 165 und Geschichte der Baukunst III, S. 238.

[3]) Gladbach, Forts. von Moller's Denkm. Taf. 16 — 17.

[4]) Lübke a. a. O. S. 233, Taf. 17 und 15.

Nähe sieht. Der Chor, geradlinig geschlossen, hat Eckpfeiler mit rechtwinkeligen Auskantungen, Ringsäulen mit dem Eckblatt der Basis, im Aeusseren Lisenen mit spitzbogigen Wandarcaden, in denen Reliefköpfe angebracht sind; er trägt noch ganz das Gepräge des Uebergangsstyles. Das Langhaus dagegen, drei fast gleich hohe Schiffe von je zwei Gewölbfeldern, hat völlig gothische Form und, wie die Elisabethkirche, Rundpfeiler mit vier vom Boden aufsteigenden Halbsäulen, zwischen denen aber noch, um den kleineren Raum reicher zu schmücken, vier kleinere auf Consolen ruhende Dienste angebracht sind. Einzelne romanische Reminiscenzen sind mit gothischen Formen von höchster Vollendung gemischt. Die Gewölbrippen sind noch rund profilirt, die Basis ist noch der attischen Basis ähnlich, aber die Kapitäle und Consolen haben schon die Nachahmung natürlicher Blätter und Früchte im reinsten Style, und die Fenster zeigen ein *zwar noch* einfaches, aber wohlgebildetes Maasswerk. Auch stehen Chor und Schiff ungeachtet der Verschiedenheit des Styles in vollster Harmonie, in beiden dieselbe stylvolle Haltung, dieselbe Freiheit und Wärme der Ausführung. Der Uebergang von einem Style zum andern ist nicht gewaltsam, wenn auch rasch; man glaubt es wahrzunehmen, wie derselbe Meister durch seine Studien schon für die Aufnahme des neuen Styles vorbereitet, während des Baues zu näherer Kenntniss desselben gekommen, und sofort zur Anwendung geschritten ist. In der That übertrifft dies kleine Gebäude vielleicht alle gleichzeitigen und früheren Bauten Westphalens an Feinheit und Geschmack der Behandlung, und man mag daher wohl annehmen, dass der Einfluss aus dem benachbarten Hessenlande, wo gerade jetzt die Elisabethkirche zu Marburg in ähnlichen reinen Formen entstand, einen begabten jüngeren Meister zu diesen Leistungen angeregt hat.

Unter dem Einflusse der Nicolaikapelle und nicht viel später scheint die Jacobikirche zu Lippstadt entstanden zu sein. Sie hat ganz dieselbe Anlage; ein Langhaus von drei gleich hohen Schiffen mit je zwei Gewölbfeldern, Rundpfeiler mit vier ganzen und vier auf Consolen ruhenden Halbsäulen, den Chor von der Breite des Mittelschiffes, aber mit zwei polygonen Seitennischen, in welche die Seitenschiffe auslaufen [1]. Nur darin weicht sie ab, dass der Chor hier nicht geradlinig, sondern mit drei Seiten des Achtecks geschlossen und mit gothisch gebildeten Wandsäulen versehen ist, und dass die Gewölbfelder des Mittelschiffes Quadrate bilden. Die

---

[1]) Auch in der Nicolaikapelle von Ober-Marsberg sind solche Nebenchöre, aber beide im Aeusseren rechtwinkelig und nur der eine im Inneren mit fünf Seiten des Achtecks geschlossen, während sie in der Jacobikirche beide polygonförmig und durch schräg gestellte Zwischenwände mit dem Chore verbunden sind. Diese ist also auch in dieser Beziehung eine verbesserte Copie der Nicolaikapelle.

Kapitäle sind einfacher, aber doch zum Theil mit Eichenlaub und anderem gothischen Blattwerk geschmückt.

Auf eine Einwirkung der Elisabethkirche deutet auch der nördliche Kreuzarm des Domes zu Paderborn, indem er als Polygon mit fünf Seiten des Zwölfecks heraustritt, was sich neben dem rechtwinkelig geschlossenen Chore des Domes selbst und in einem Lande, wo man diese Form des Chorschlusses liebte, kaum anders als aus der Befolgung des in Marburg gegebenen Beispiels erklären lässt. Das Maasswerk der zweitheiligen Fenster ist ganz wie dort, nur nach westphälischer Weise in etwas roher Ausführung gebildet, und die fast hufeisenartige Schwingung der äusseren Bögen wohl schwerlich eine bewusste Abweichung von jenem Vorbilde, sondern eher durch ungenügende Berechnung der Raumverhältnisse entstanden. Nur darin findet sich ein wesentlicher Unterschied, dass hier im Inneren unter den Fenstern eine Arcatur von Kleeblattbögen angebracht ist, die in Marburg nicht vorkommt, und auf eine weitere Kenntniss des französischen Styles, in dem sie üblich ist, schliessen lässt. Endlich verräth auch der Chor der Pfarrkirche zu Hamm[1]) den Einfluss der Elisabethkirche, indem er mit ihr den fünfseitigen Schluss und die Bildung des Fenstermaasswerks und der Bündelsäulen in den Ecken gemein hat.

Ausserhalb der hessischen Lande selbst und Westphalens findet sich nur in Sachsen und auch da nur vereinzelt eine Spur des Einflusses dieser Schule, und zwar an der Klosterkirche zu Nienburg an der Saale[2]), welche, da das Kloster erst seit 1239 durch Schenkungen der Anhaltischen Fürsten zu besserem Vermögen gelangte, um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts neu erbaut sein mag. Der Chor schliesst wiederum mit fünf Seiten des Zehnecks, hat aber einfache Lancetfenster und romanische Details, das Langhaus dagegen besteht wie in der Elisabethkirche aus drei gleich hohen Schiffen mit kantonirten Rundpfeilern von ähnlichen Verhältnissen und ähnlichem Blätterschmucke der Kapitäle wie dort.

In den Rheinlanden blieb inzwischen ungeachtet der Trierer Liebfrauenkirche und einzelner unter ihrem Einflusse entstandener gothischer Bauten der hier beliebte Uebergangsstyl noch lange, bis gegen die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts, in vorherrschender Geltung. Der Kapitelsaal am Dome zu Mainz, der um 1243 vollendet wurde, hat zwar das gothisch zugespitzte Gurtprofil, ist aber im Ausdruck und in allen Details romanisch.

---

[1]) Lübke S. 299 und Taf. XX. Das Langhaus dürfte bedeutend jünger sein.
[2]) Puttrich a. a. O. Abth. 2, Bd. I. Serie Anhalt, S. 17, Taf. 12 — 14.

Der Chor der Kirche zu Remagen, zufolge erhaltener Inschrift[1]) im Jahr 1246 geweiht, hat zwar spitzbogige Fenster, aber sonst völlig romanische Formen. Ja sogar noch bedeutend später kommen in einzelnen Fällen, namentlich an Burgen, entschieden romanische Formen vor, wie dies die erst im Jahre 1284 gegründete, mit grossem Aufwande und in ausgedehnten Verhältnissen gebaute Burg Reichenberg bei St. Goarshausen beweist[2]). Der grosse Rittersaal, der sich in drei Stockwerken wiederholt, ist im untersten halbkreisförmig, sonst polygon geschlossen und mit spitzbogigen Kreuzgewölben bedeckt, aber die Reihe von drei monolithen Säulen, welche ihn theilt, zeigt in allen Geschossen Würfelkapitäle. Die Kapelle, welche auf der entgegengesetzten Seite, über dem Durchgang zum Burggarten gelegen ist und in ihren beiden Geschossen Tonnengewölbe hat, enthält, neben den Würfelkapitälen der Säulen, oben auch ein schlichtes Knospenkapitäl. Man könnte vielleicht annehmen, dass diese Säulen von einem älteren Gebäude herrührten, aber auch die Rundbögen der Portale, die Fenster und Friese sind wesentlich romanisch. Noch auffallender ist, wie sich bei decorativen Architekturwerken noch lange eine seltsame Mischung romanischer und gothischer Formen erhielt. Dies zeigt der Baldachin über dem Grabe des Stifters im Westchore der Abteikirche zu Laach, welcher von dem Abte Theodorich (1282 — 1295) errichtet wurde, und an welchem sechs Säulen vermittelst kleeblattförmiger und herzförmiger Steinrippen eine Zwerggallerie tragen, auf der dann wieder vermittelst herzförmigen Maasswerkes die offenen Steinrippen der Decke ruhen. Die Ausarbeitung des Steines zu freien, dem Maasswerk ähnlichen Gliedern, die Kenntniss des Rippengewölbes sind dem Erbauer dieses kühnen Zierwerkes geläufig gewesen, aber viele Details und der Ausdruck des Ganzen sind noch völlig romanisch[3]).

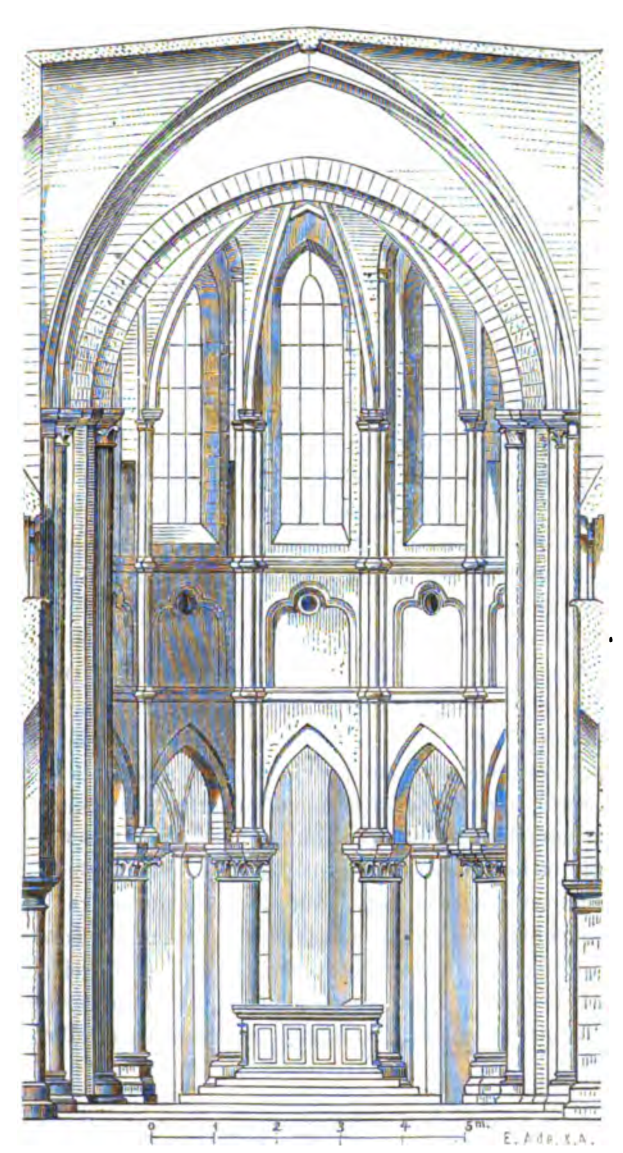
---

[1]) Abgedruckt in Müller's Beiträgen Heft I, S. 41.

[2]) Sie wurde durch den Grafen Wilhelm I. von Katzenellenbogen gegründet (Wenk, Hessische Geschichte I, p. 354); das Gründungsjahr ist auch auf dem Grabe des Stifters in Erbach angegeben. Herr Burkart, der Verfasser der von Zeichnungen begleiteten Notiz in der (Berliner) Zeitschrift für Bauwesen 1853, S. 483, Taf. 71 und 73 hält die gedachten drei Säle für eine Doppelkapelle nebst Unterkirche. Ebenso Kugler, kl. Schriften, II, S. 220, Cohausen, die Bergfriede, 1860, und Lotz, Statistik, Bd. I. Aber es ist ein anderer Raum vorhanden, der nach Lage und Gestaltung weit eher Kapelle zu sein scheint, und es scheint ausserdem undenkbar, dass man bei einer wesentlich auf Vertheidigung berechneten Burg einen so überflüssig grossen Raum für den Gottesdienst bestimmt haben sollte, da jedenfalls einer dieser Säle schon für eine sehr grosse Besatzung genügt haben würde.

[3]) Publicirt bei E. aus'm Weerth, Kunstdenkmale des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden, Taf. LII. Die Zeit der Errichtung steht allerdings nicht ganz fest, da die Inschrift, auf welcher unsere Kunde beruhet, nur den Namen des Abtes Theodorich nannte, und ein früherer Abt desselben Namens von 1235 — 1247 regiert

Fig. 104.



Innenansicht des Chores der Kirche zu Marienstatt.

Bis zum Jahre 1248 weiss ich in diesen Gegenden nur einen Bau zu nennen, der entschieden gothischen Styles und zugleich von der Trierer Schule unabhängig ist, die Kirche des Cistercienserordens Marienstatt (Locus Mariae) bei Hachenburg im Nassauischen. Schon im Jahre 1215 wurde auf den Wunsch eines frommen burggräflichen Ehepaares die übliche Zahl von zwölf Mönchen unter Leitung des Abtes Hermann hierher geschickt, aber erst später, wie gewöhnlich durch eine Vision des Abtes, die zur Gründung des jetzigen Klosters geeignete Stelle gefunden, worauf dann im Jahre 1227 der Grundstein der Kirche gelegt wurde[1]). Aber 1243 hatte nochmals die Grundsteinlegung eines grösseren Klosters statt und die Weihe erfolgte erst im Jahre 1324. Indessen lassen die Formen der Kirche kaum einen Zweifel, dass das Gebäude bedeutend älter, und die Einweihung, wie es so häufig geschah, wegen der damit verbundenen Kosten aufgeschoben und erst spät bei gelegentlicher Anwesenheit des Bischofs vorgenommen ist.

Die Kirche besteht aus einem Langhause von sieben schmalen Gewölbfeldern mit niedrigen Seitenschiffen, einem Kreuzschiffe, der mit fünf Seiten des Zwölfecks geschlossenen, also fast halbkreisförmigen Chornische mit Umgang und sieben radianten kreisförmigen Kapellen, an welche sich noch auf der Ostseite jedes Kreuzarmes zwei andere, viereckige Kapellen anschliessen. Abgesehen von dieser letzten, dem schon früher erwähnten Gebrauche der Cistercienser entsprechenden Anordnung, ist also die Anlage ganz die der frühesten französisch-gothischen Kirchen. Damit stimmen auch die Details überein, nur dass sie, wie es die Strenge des Ordens und vielleicht die Dürftigkeit des Klosters mit sich brachte, einfacher und zum Theil roh behandelt sind. Am Aeusseren steigen von den durch einen blossen Wasserschlag geschlossenen Strebepfeilern schmucklose Strebebögen auf; im Inneren ruhen die hohen Mauern auf niedrigen Rundsäulen, mit mehr oder weniger ausgebildeter attischer Basis ohne Eckblatt, mit kelchförmigen Kapitälen, die im Langhause schmucklos, im Chore von flachen, fast nur gezeichneten Blättern umgeben sind. Auf ihrem achteckig und an der Chorrundung zwölfeckig weit ausladenden Abacus stehen mit besonderer Basis kräftige Gewölbdienste, im Langhause einfach, im Chore drei- oder vierfach gruppirt, und hier durch kurze Ringe getheilt, welche mit einem einfachen, von Kleeblattbögen gedeckten Triforium zusammenhängen. Die Scheidbögen

---

hatte. Die kühne Behandlung des Steines lässt aber eher auf die spätere Zeit schliessen. Anderer Ansicht ist Boisserée, Niederrhein, S. 11.

[1]) Jongelinus, Notitia, Lib. XII, p. 24. Brower et Masenius, Antiqu. Trevir. (1670) II, p. 125. Caes. Heisterb. Dialogi VII, 7 und 29. — Organ für christliche Kunst, 1860, S. 217, 229. Endlich und besonders Görz, die Abteikirche zu Marienstatt bei Hachenburg, Publ. des Nassauischen Alterthumsvereins, Wiesbaden 1866.

sind roh, die Gewölbgurten etwas feiner profilirt, an den Diagonalen als Rundstäbe mit einem Leistchen, die Fenster (je eines unter jedem Gewölbfelde) lancetförmig ohne Maasswerk. Wir sehen also durchweg den älteren französisch-gothischen Styl, und zwar in so primitiver Gestalt, wie er in Deutschland sonst nirgends vorkommt. Es ist auffallend, dass diese Formen hier zu einer Zeit, wo sie in Frankreich schon durch neuere Erfindungen verdrängt waren, und bei einem Tochterkloster von Heisterbach vorkommen, dessen so eben neu erbaute Kirche sich dem rheinischen Style anschliesst. Wenn man indessen erwägt, dass die Cistercienser in steter Verbindung mit Frankreich standen, dass auch der Abt Heinrich von Heisterbach, unter dessen langer Regierung (1208 — 1244) die Kirche von Marienstatt erbaut wurde, in Paris studirt hatte, so ist es sehr begreiflich, dass er und vielleicht auch diejenigen seiner Brüder, welchen die unmittelbare Leitung des Baues anvertraut war, sich nach französischen Bauten richteten, die während ihrer Jugend entstanden und ihnen bekannt geworden waren. Ebenso begreiflich ist es aber, dass dieser einsam gelegene und überdies schmucklose und fast rohe Bau kein grosses Aufsehen erregte und nicht dazu beitrug, den reichen Uebergangsstyl der niederrheinischen Lande zu verdrängen.

Auch in Baden kommt nur ein vereinzeltes Beispiel früher Gothik vor, wiederum eine Klosterkirche, nämlich die des 1196 gestifteten Prämonstratenserklosters Allerheiligen im Schwarzwalde[1]), deren Ruinen wenigstens noch die Grundzüge der alten Anlage erkennen lassen. Aus der Zeit der Gründung rührt wohl nur die im Tonnengewölbe geschlossene Vorhalle her, neben deren Rundbogenportal aber auch schon kleine Spitzbogenfenster auftreten. Die Kirche selbst gehört dagegen mit ihren ausgesprochen gothischen aber noch sehr primitiven Formen dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts an und zeigt die in diesen Gegenden seltene Form einer Hallenkirche, indem die Seitenschiffe annähernd die Höhe des Mittelschiffes haben. Auf ein Langhaus mit drei quadraten Jochen im Mittelschiff und ebenso viel rechteckigen in den Seitenschiffen folgt ein Querhaus und ein gerade geschlossener Chor, die Pfeiler sind achteckig, mit Halbsäulenvorlagen nach den Schiffen, die Vierungspfeiler stehen dem romanischen Style noch näher, indem sie aus dem Quadrat gebildet sind, durch Halbsäulen an der Mitte jeder Seite sowie durch Ecksäulen gegliedert werden und Eckblätter an der Basis zeigen. Eine kleine aus fünf Seiten des Achtecks gebildete Kapelle, welche aus der Ostwand des südlichen Querarms heraustritt, ist am meisten

[1]) Kein Cistercienserkloster, wie in Lotz, Statistik der deutschen Kunst, angegeben ist. — Erwähnt von Mertens und Lohde, Zeitschrift für Bauwesen, 1862, Sp. 348, und zuerst eingehend gewürdigt von Lübke, Architekturgeschichte, 4. Auflage, Leipzig 1870, S. 544.

in den Formen entwickelt, sie hat ein ausgebildetes Rippengewölbe, das durch kräftige Strebepfeiler gestützt wird, und schmale, in spitzem Kleeblattbogen geschlossene Fenster, welche mit einem darüber stehenden Dreipass durch einen Blendbogen zusammengefasst sind. Ein Treppenthürmchen lehnt sich an die nördliche Querhauswand, die gleichfalls ein hohes, schmales, kleeblattförmig geschlossenes Fenster enthält. Ein schlichter viereckiger Thurm erhob sich ehemals über der Vierung.

Im Elsass[1]), wo wir schon in der vorigen Epoche einen stärkeren Einfluss aus den benachbarten romanisch redenden Gegenden wahrnahmen, fand auch der frühgothische Styl eher und häufiger Anwendung. In der bereits oben geschilderten Kirche St. Peter und Paul zu Neuweiler[2]) nehmen die Formen der bereits im Bau begriffenen Anlage in den beiden westlichen Jochen des Langhauses gothisches Gepräge an. Die Spitzbögen der Arcaden steigen höher empor, die sechstheilige Wölbung und der Wechsel von Haupt- und Nebenpfeilern bleibt, aber diese sind als Gruppen von vier Halbsäulen, jene als kantonirte Rundpfeiler gebildet. Die spitzbogigen Oberlichter sind schlicht und ohne Maasswerk. Aehnlich ist das Langhaus der Kirche zu Ruffach, welches in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts dem romanischen Querschiff angebaut wurde. Auch hier quadratische Gewölbfelder, an denen kräftige, wohlgegliederte Hauptpfeiler mit hochaufsteigenden Diensten abwechseln mit einer sehr schlank gebildeten Säule. Alle Bögen sind spitz und mit feinen Rundstäben eingefasst, die Oberlichter noch ohne Maasswerk, aber unter jedem Schildbogen zu einer engen Gruppe mit höherem Mittelfenster zusammengestellt. Strebepfeiler und einfache Strebebögen stützen den Bau, dessen westliche Theile nun schon die Formen des reifen und eleganten gothischen Styls tragen. Auf einer weiteren Entwickelungsstufe finden wir diesen Styl in dem Münster St. Georg zu Schlettstadt. Auch hier zwar noch (wenigstens in den östlichen Jochen des Langhauses) ein sechstheiliges Gewölbe und demgemäss der Wechsel von stärkeren und schwächeren Pfeilern, aber jene bestehen schon aus acht durch Hohlkehlen verbundenen, diese aus vier Diensten, von denen alle dem Mittelschiff angehörigen schlank und hoch zum Gewölbe ansteigen. Die Oberlichter sind schon mit zweitheiligem Maasswerk versehen, und der Raum zwischen ihnen und den Arcaden ist, wenn auch nicht durch ein Triforium, so doch durch unter das Dach der Seitenschiffe führende Oeffnungen belebt. Sehr merkwürdig ist auch die Grundrissbildung: dem Langhause geht ein

---

[1]) Lübke in der Allgemeinen Bauzeitung, Wien, 1866. Seite 346 — 360. Taf. 40 — 44.

[2]) Vgl. oben S. 274. — Publ. in den Archives de la comm. des monuments historiques.

westliches Querhaus vorher und an die Ecken der Querarme und des gerade geschlossenen Chors lehnt sich jederseits eine polygone Kapelle.

Jedenfalls hatten in den oberen Gegenden des Rheinlandes alle Versuche in der Richtung des gothischen Styls noch etwas Schwankendes, als derselbe am Dome zu Strassburg und ungefähr gleichzeitig an dem benachbarten Münster zu Freiburg im Breisgau[1]) plötzlich in sehr reiner und ausgebildeter Gestalt auftrat. Die genauen Daten, welche wir in Beziehung auf beide Kirchen besitzen, fallen zwar schon in die zweite Hälfte des Jahrhunderts, die Vollendung des Freiburger Münsters, mit Ausnahme des Thurmes und des sehr viel späteren Chores, um 1270[2]), die des Schiffes des Strassburger Domes in das Jahr 1275[3]). Indessen ist es bei dem Umfange der Arbeit, obgleich in beiden nur das Langhaus gothischen, das Kreuzschiff älteren Styles ist, ausser Zweifel, dass auch diese neueren Theile schon um die Mitte des Jahrhunderts begonnen sein müssen.

Der Meister, welcher etwa um 1240 die Ueberwölbung des Querschiffes im Strassburger Münster vollendete, hatte, wie wir oben gesehen haben, bereits einige Kenntniss des gothischen Styles gehabt. Aber er war in den Traditionen des romanischen Styles aufgewachsen und legte diese seinen Entwürfen zum Grunde, obgleich er ihnen gothische Einzelheiten einmischte. Sein uns dem Namen nach unbekannter Nachfolger[4]), dem etwa ein

---

[1]) Das Münster zu Freiburg bekanntlich bei Moller a. a. O. Bd. 2, und mit Text von Schreiber in den Denkmälern des Oberrheins, Karlsruhe 1829, das zu Strassburg in dem letztgenannten Werke mit Text von Schreiber, und in Chapuy's Cath. franç. Vol. I, mit Text von Schweighaeuser. — Ganz ausreichende Publicationen des Strassburger Münsters fehlen noch immer.

[2]) Schreiber S. 5. Die Annahme dieses Schriftstellers, dass der westliche Theil des Langhauses schon bis zum Jahre 1218 vollendet gewesen sein müsse, knüpft sich an das an einer Stelle desselben eingemauerte Grabmal des in diesem Jahre verstorbenen Herzogs Berthold V. von Zähringen. Allein der Grabstein stammt, wie schon die Tracht des Verstorbenen beweist, aus dem vierzehnten oder frühestens dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts.

[3]) Nach der Chronik des Königshofen, der zwar erst im vierzehnten Jahrhundert schrieb, aber ein glaubhafter Berichterstatter ist, und noch zuverlässige Kunde haben konnte. Schreiber a. a. O. S. 24. Wichtiger ist die hiermit übereinstimmende Nachricht in einem Lectionarium aus dem 13. Jahrhundert, in der Bibliothek zu Wolfenbüttel. Pertz S. S. XVII, 90. Vgl. besonders Adler's kritischen und gründlichen Aufsatz „Das Münster zu Strassburg" in der deutschen Bauzeitung 1870. Hauptquelle für die Geschichte des Baues waren die Collectaneen des Architekten Daniel Specklin (1536 — 1589), welche mit der Strassburger Bibliothek verbrannt sind. Vgl. Hegel, Städtechroniken, Chroniken von Strassburg, Bd. II, 1013, Leipzig 1871, und J. Seeberg, die Juncker von Prag und der Strassburger Münsterbau, Leipzig 1871.

[4]) Erwin von Steinbach, † 1318, war beim Beginn des Langhauses entweder noch gar nicht am Leben oder doch nur ein kleiner Knabe.

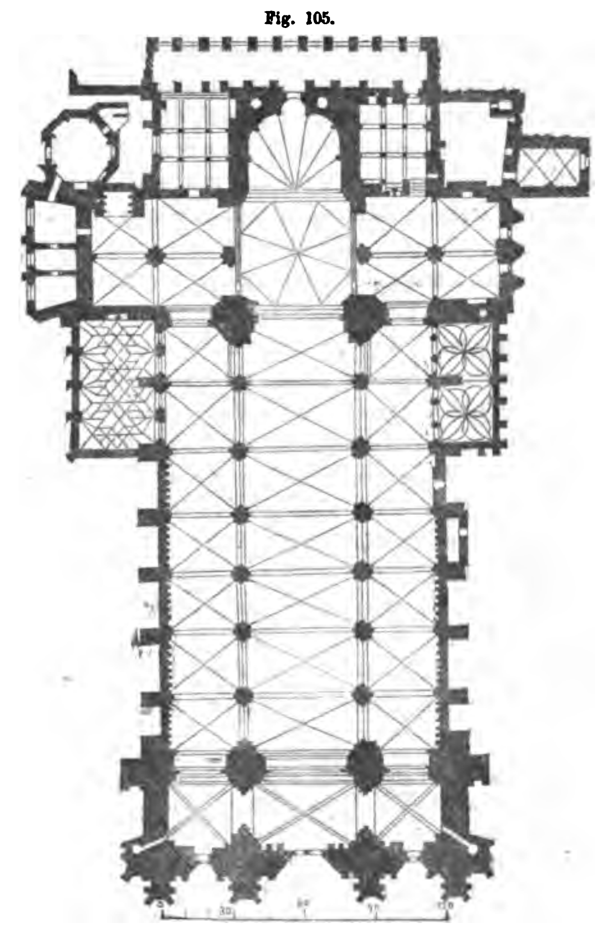
Decennium später die Aufgabe zufiel, jenen älteren Theilen das Langhaus anzufügen, war bereits ein genauer Kenner und entschiedener Anhänger des gothischen Styles, der die damals neuesten Leistungen der französischen Schule an Ort und Stelle studirt, aber sich doch noch das Gefühl für die Vorzüge der älteren, einheimischen Bauweise bewahrt hatte. Statt daher, wie es später so häufig geschah, mit der ausschliesslichen Anwendung und selbst Uebertreibung der Principien des neuen Styles zu prunken und ihren Gegensatz gegen die älteren Bautheile recht stark zu betonen, suchte er sich ihnen soviel wie möglich zu nähern und aus der Mannigfaltigkeit gothischer Formen solche zu wählen, welche sich dem älteren Styl anschlossen. Wir besitzen das Langhaus nicht mehr in dem unveränderten Zustande, in welchem dieser Meister es schuf. Eine verderbliche Feuersbrunst hatte im Jahre 1298, also drei und zwanzig Jahre nach der Vollendung, die oberen Theile zerstört; Erwin von Steinbach, der damals seit 1277 Meister des Werkes war, musste den bereits rüstig vorgeschrittenen Façadenbau unterbrechen, um hier eine Herstellung zu bewirken. Schon die Formen lassen erkennen und eine glaubhafte Nachricht erzählt, dass die Oberlichter in ihrer jetzigen Gestalt mit dem darunter befindlichen Umgange von ihm herrühren, und sichere Zeichen am Bau selbst ergeben, dass er diese Gelegenheit benutzt, um dem Mittelschiff eine grössere Höhe zu geben, als sein Vorgänger es gewagt hatte[1]. Erwin ging dabei bis an die äusserste Grenze; er liess das Gewölbe so hoch hinaufsteigen, dass der Vierungsbogen fast 20 Fuss unterhalb desselben blieb und die westliche Hälfte der Vierungskuppel von dem Dache bedeckt wurde. Er erreichte so die an sich ziemlich beträchtliche Höhe von 96 Fuss, die aber bei der sehr bedeutenden Breite des Mittelschiffes von mehr als 50 Fuss noch weit hinter den Ansprüchen an schlankes Aufsteigen zurückblieb, an die man sich jetzt in Frankreich gewöhnt hatte, wo die Gewölbhöhe oft, z. B. in Rheims und Amiens, mehr als das Dreifache der Breite betrug. Verhielt es sich so bei der Steigerung, die Erwin eintreten liess, so konnte sein Vorgänger, der sich enger an die Maasse der älteren Theile anschloss, noch weniger daran denken, in dieser Beziehung mit den französischen Kathedralen zu wetteifern. Offenbar war er sich dessen bewusst gewesen und hatte sich bestrebt, durch engeres Anschliessen an die Verhältnisse des Kreuzschiffes einen andern, dem deutschen Geschmack

---

[1]) Es ist Adler's Verdienst, dies nachgewiesen zu haben. Vgl. a. a. O. S. 368, die (von Specklin, † 1589, gegebene) Nachricht und S. 408, den architektonischen Beweis, dass das Gewölbe jetzt höher liegt, als es Erwin selbst bei dem vorhergegangenen Thurmbau vor sich gehabt hatte. Eine Mitwirkung Erwins bei der Ausbildung der Oberlichter hatte ich schon, ohne diesen Beweis zu kennen, in der ersten Auflage meines Buches vermuthet.

mehr zusagenden Rhythmus, eine grössere Weiträumigkeit zu erlangen. Da er seinem Mittelschiffe die Breite der Vierung geben musste, glaubte er auch die Breite der Seitenschiffe nicht nach dem in Frankreich üblichen Verhältnisse bestimmen, sondern sie ebenfalls aus dem älteren Kreuzschiffe entlehnen zu müssen. Er gab ihr daher dasselbe Maass, welches die Ge-

Fig. 105.



Das Münster zu Strassburg.

wölbfelder der Kreuzarme durch die in ihrer Mitte aufgerichtete Säule erhalten hatten. Es war das mehr, als gewöhnlich, aber es brachte das Langhaus in Harmonie mit dem Kreuzschiffe und gewährte eine bei der Beschränkung der östlichen Theile erwünschte Erweiterung des Raumes. Dem Pfeilerabstande dagegen wagte er nicht dieselbe Breite zu geben, sie

würde die Zahl der Joche allzusehr verkleinert und ein Missverhältniss gegen die zu erlangende Höhe hervorgebracht haben. Er bildete ihn der Mittelschiffbreite gleich, obgleich auch so die Wandfelder bei Weitem nicht das schlanke Verhältniss erlangten wie in den französischen Domen. Bei diesen ist ihre Höhe oft das Fünffache des Pfeilerabstandes, während sie hier, selbst nach der Erhöhung durch Erwin, nur das Viertehalbfache desselben erreicht. Sehr wichtig war daher die Bildung der Pfeiler. In Frankreich war der kantonirte Rundpfeiler jetzt vorzugsweise beliebt; er trug dazu bei, den Charakter des Schlanken und Luftigen, den man erstrebte, zu betonen. Eben deshalb aber wäre er hier nicht günstig gewesen, hätte Ansprüche erweckt, denen die Verhältnisse nicht entsprachen. Statt dessen wählte er den aus dem übereckgestellten Quadrate construirten Bündelpfeiler mit sechzehn stärkeren und schwächeren Diensten, von denen fünf zum oberen Gewölbe aufsteigen, in ganz ähnlicher Bildung wie er bei dem unter Ludwig IX. (1231) begonnenen Herstellungsbau der Abteikirche von Saint-Denis angewendet war[1]). Er erlangte dadurch mehrfache Vortheile, zuerst den der Uebereinstimmung mit den Pfeilern der Vierung, dann den einer breiteren, der Weiträumigkeit der Anlage mehr zusagenden und zugleich die Lebensfülle des gothischen Styles vollkommener aussprechenden Form, in welcher zugleich durch den Gegensatz der kleineren Dienste gegen die hohen durch kein Kapitäl unterbrochenen Gewölbträger des Mittelschiffes der kühne Aufschwung des Gewölbes einen kräftigen Ausdruck fand. In der Bildung dieser Pfeiler, in der edeln Profilirung der Scheidbögen, in dem schönen Laubwerk der Kapitäle und der kräftigen Arcatur unter den Seitenschiff-fenstern zeigt er sich als einen höchst ausgebildeten Meister, von feinem Gefühl für Schönheit und Harmonie. Wie er die Fenster gebildet hatte, wissen wir nicht; denn auch die der Seitenschiffe sind wie die Oberlichter viertheilig und so sehr mit diesen übereinstimmend, dass man vermuthen

---

[1]) Herr Adler a. a. O. S. 404 macht geltend, dass Mertens in seiner Abhandlung über Paris baugeschichtlich im Mittelalter (1847) und in seiner Schrift: Die Baukunst in Deutschland (1850), also früher als ich in der ersten Auflage dieses Buches (1856) die Uebereinstimmung der Pfeiler von Strassburg mit denen von Saint-Denis hervorgehoben, und scheint mir einen Vorwurf daraus zu machen, dass ich jenen dabei nicht citirt habe. Ich habe zu wenig Sinn für den Ruhm, eine solche Wahrnehmung zuerst gemacht zu haben, um die Verpflichtung anzuerkennen, bei jeder Erwähnung derselben die Priorität festzustellen. Ich citire in der Regel nur da, wo ich eine Thatsache auf fremde Autorität hin anführe oder dem Leser die Möglichkeit verschaffen will, sich darüber näher zu informiren, und bedurfte hier, wo ich die einfache Thatsache der Uebereinstimmung auf Grund wiederholter eigner Anschauung selbst verbürgen kann, keines Citats. Auf die Priorität der Wahrnehmung habe ich keinen Anspruch gemacht und bin auch weit entfernt, Herrn Mertens diesen Vorzug zu bestreiten, obgleich ich natürlich nicht wissen kann, ob Andere ihm darin vorangegangen sind.

muss, dass beide aus derselben Zeit stammen und dass also auch die unteren Fenster bei dem Herstellungsbau von 1298 durch Erwin vergrössert und verändert sind. Unter den Oberlichtern, welche schon an sich möglichst weit gestaltet sind und den ganzen Raum zwischen den Pfeilern füllen, ist überdies ein hohes, durch entsprechende Anordnung des Maasswerks mit den Fenstern verbundenes, und durch nach aussen führende Fenster beleuchtetes Triforium angebracht. Es ist bemerkenswerth, dass auch diese Anordnung sich in Saint-Denis vorfindet, also in derselben Kirche, aus welcher der Erbauer des Langhauses die Form seiner Pfeiler entlehnt hatte. Allein dennoch entspricht sie den Verhältnissen des Baues nicht genug, um sie schon von jenem angewendet zu glauben. Sie wird vielmehr erst von Erwin herrühren, der durch die Fülle und den Glanz der Beleuchtung das Innere luftiger zu machen und so den Contrast seiner mässigen Höhe gegen die kolossalen und kühnen Verhältnisse der Façade zu vereinigen strebte.

Das Langhaus des Freiburger Münsters zeigt mit dem des benachbarten Strassburger Domes eine Uebereinstimmung, die kaum auf einem Zufall beruhen kann. Auch hier hatte der Meister mit den Dimensionen der älteren östlichen Theile zu kämpfen und setzte sich mit denselben ganz so auseinander, wie es in Strassburg geschehen war; er gab nämlich den Seitenschiffen mehr als die Hälfte der beibehaltenen Mittelschiffbreite und lehnte das neue Gewölbe so an die ältere Kuppel an, dass es diese verdeckt. Das Kreuzschiff des Freiburger Münsters hatte aber in allen Beziehungen kleinere Dimensionen als das des Strassburger, und veranlasste daher den Meister hier zu noch umfangreicherem Gebrauche jener Mittel. Die Aussenmauern des Langhauses hat er so weit hinausgerückt, dass sie mit den Frontwänden des Kreuzschiffes in einer Flucht liegen und den Seitenschiffen die ganz ungewöhnliche Breite von fünf Sechsteln der Mittelschiffbreite geben. Auch das Gewölbe ist so weit als möglich, bis zum äussersten Rande der senkrechten Kuppelmauer, hinaufgeführt, so dass die Kuppel nicht bloss auf ihrer Westseite verdeckt ist, sondern ganz unter dem Dache liegt. Auch so ist noch nicht die absolute Höhe des Strassburger Münsters (96 Fuss), sondern nur die von 84 Fuss erreicht, aber dennoch sind die Verhältnisse günstiger, weil die hier wie dort beibehaltene Mittelschiffbreite nur 37 Fuss beträgt, und der Pfeilerabstand, ebenfalls wie in Strassburg, nicht nach Maassgabe der Seitenschiffe, sondern auf wenig mehr als die Hälfte der Mittelschiffbreite bestimmt ist. Die Höhe ist daher bedeutend mehr als das Doppelte der Breite und als das Vierfache der einzelnen Wandabtheilungen, und das Innere erscheint, ungeachtet der geringen absoluten Höhe, schon viel schlanker. Noch unzweifelhafter zeigt sich die Uebereinstimmung beider Bauten in den Details. Die Pfeiler sind hier wie dort mit sechzehn eng aneinandergereiheten Halbsäulen rautenförmig umstellt, von denen die fünf

vorderen kräftig und ununterbrochen zum oberen Gewölbe aufsteigen, aber die Dienste stehen in Freiburg nicht zwischen eckigen Vorsprüngen, sondern sind bereits durch Hohlkehlen verbunden. Dagegen ist hier das Blattwerk der Kapitäle weniger leicht behandelt und die Basis der attischen ähnlich auch an den vorderen Diensten noch mit dem Eckblatt versehen. Von den Fenstern sind die beiden östlichen Paare der Oberlichter die ältesten; sie sind zweitheilig und noch ohne Pfostensäulen, vielmehr nur durch abgeschrägte Wandungen gegliedert; ihnen folgen die dreitheiligen mit tief herabgehendem Maaswerk im nördlichen Schiff, während die viertheiligen Fenster des südlichen Seitenschiffes offenbar schon unter Einfluss des Strassburger Münsters entstanden sind und wenigstens an den Ecken und an dem mittelsten Pfosten mit Säulchen geschmückt sind. Die dreitheiligen westlicheren Oberlichter gehören dagegen schon dem 14. Jahrhundert an. Das Triforium ist fortgeblieben und die Wand zwischen den Scheidbögen und Oberlichtern ist, wie es in Deutschland herkömmlich war, unbelebt und leer. In der Ausstattung der Seitenschiff-Wände übertrifft dagegen der Freiburger Meister selbst sein überrheinisches Vorbild. Er hat nämlich die Arcatur am Fusse dieser Wände nicht bloss beibehalten, sondern dieselbe auch noch mit einer hohen Balustrade von wechselndem und anmuthigem Maasswerk bekrönt, welche unter den Fenstern einen Gang bildet und mit denselben die Wand vollständig und ungewöhnlich reich belebt.

Der Freiburger Meister, dessen Namen man nicht kennt, wurde offenbar von dem Strassburger Langhause in dessen ursprünglicher Anlage beeinflusst, ging aber in der Formbehandlung, in der Wahl der Höhenverhältnisse, in der Pfeilerbildung über dieses Vorbild hinaus, und machte überdies während der Weiterführung des Baues unverkennbare Fortschritte. Die Ostpartien zeigen in den Details viel stärkere romanische Reminiscenzen, als die weiter nach Westen gelegenen Theile, und in den Fenstern zwar Maasswerk, aber von sehr roher Ausführung. Von dem Herstellungsbau Erwins können höchstens die Fenster des südlichen Seitenschiffs und von seinem Façadenbau die kleinen Rosen in quadratischer Umrahmung an den Westenden beider Seitenschiffe entlehnt sein, falls hier nicht etwa das umgekehrte Verhältniss obwaltet, und Erwin von Freiburg her Anregungen empfangen hat.

Wenn das Langhaus des Freiburger Münsters ungeachtet seiner Abhängigkeit von dem Strassburger einen günstigeren Eindruck macht, so entsteht dies zunächst durch die, vielleicht nicht freiwillig, sondern mit Rücksicht auf die älteren Theile angenommenen besseren und schlankeren Verhältnisse, dann aber auch durch die Behandlung der Details. Das Innere des Strassburger Domes ist fast zu gefüllt; bei der nach Verhältniss der Breite nur mässigen Höhe, bei der reichen Gestalt der Pfeiler ist es fast zu viel, dass das hohe Triforium nahe über den Scheidbögen beginnt und mit

den hohen und breiten Fenstern zu einer Masse verschmilzt. Eine so reiche Ausstattung der Wand erfordert auch die schlanken Verhältnisse der französischen Kathedralen. Das Innere des Freiburger Münsters gewinnt dagegen gerade durch seine Einfachheit; es ist wahr, dass die grosse Wandfläche zwischen den Scheidbögen und den Oberlichtern leer erscheint, dass die Oberlichter selbst nicht so reich und glänzend sind, wie dort, aber gerade diese Anordnung macht die edele Bildung der Bündelpfeiler und den Aufschwung der schlanken Gewölbdienste um so fühlbarer, und giebt den Ausdruck gehaltener, kirchlicher Würde, der auf den Beschauer mächtig wirkt, und diesem Münster eine bedeutende Stelle unter den schönsten Schöpfungen des gothischen Styls in seiner Blüthezeit anweist. Allerdings kommt dem Freiburger Langhause aber auch das zu Statten, dass es nicht, wie in Strassburg, mit einer engen Concha älteren Styles, sondern mit einem, wenn auch erst im fünfzehnten Jahrhundert und nicht mehr in den reinsten Formen erbauten, aber freien und luftigen Chore verbunden ist, der eine angemessene Perspective gewährt.

Von dem Thurme des Freiburger Münsters, also von dem Theile, welcher den Ruhm dieses Baues in weiteren Kreisen am meisten begründet, wird erst später die Rede sein, da seine Ausführung wesentlich dem vierzehnten Jahrhundert angehört. Dagegen muss der berühmteste Theil des Strassburger Baues, die Façade, obwohl auch sie theilweise in die nächste Epoche hineinreicht, schon jetzt berücksichtigt werden.

Schon 1277, wie eine jetzt nicht mehr vorhandene Inschrift am Portale sagte, hatte Erwin von Steinbach diesen glorreichen Frontbau begonnen, er widmete sich der Arbeit zuerst als Werkmeister (magister operis), dann aber wurde ihm auch die ganze geschäftliche Oberleitung übertragen, da ihn seine Grabschrift gubernator fabrice nennt. Nicht nur die Erfindung, sondern auch die Ausführung der Façade, soweit sie unter Erwins eigener Leitung geschehen, gehört, wenn er auch erst 1318 starb, wohl noch dem letzten Viertel des dreizehnten Jahrhunderts an, da seit dem Brande von 1298 ihn wohl mehr die Herstellungsarbeiten am Langhause beschäftigten. Innen bildet dieser Vorbau eine Fortsetzung des Langhauses, dessen Höhe er freilich weit überragt, denn der Scheitel des Mittelschiffs reicht nur bis zu dem Mittelpunkt des Radfensters. Das Aeussere erinnert durch die Anordnung der Hauptheile, die Stellung und Einrahmung der Portale, die Sonderung der Stockwerke durch Gallerien, und die bedeutsame Fensterrose an die Façaden der französischen Kathedralen, etwa an die von Rheims und Amiens. Die Ausführung aber hat einen anderen Charakter. Während dort die horizontalen Abtheilungen noch sehr stark betont sind, die Strebepfeiler sich in derben Aufsätzen zurückziehen und zu kräftigen Fialen aufschiessen, die Portale mit ihren gewaltigen Spitzgiebeln mächtig vortreten, während also

alle Theile so derb gehalten sind, dass sie sich selbständig geltend machen und dem Ganzen eine etwas schwere Haltung geben, hat der deutsche Meister den Gedanken der Einheit, des leichten Emporspriessens von unten an consequent verfolgt. Die Horizontallinien sind zwar unverhüllt, aber von mässiger Ausladung, und die ganze Façade ist mit Verticalstäben bedeckt, welche schon neben den Portalen anfangend sich durch leichtes Maasswerk den Gesimsen anschliessen, dann als Gitterwerk von schlanker und überraschender Kühnheit vor den Mauern und Fensteröffnungen sich fortsetzen, und so das Auge beständig beschäftigen und allmälig und sanft nach oben hinleiten. Auch dieser glänzende decorative Gedanke war durch französische Vorbilder angeregt worden, sichtlich ist namentlich der Zusammenhang mit der Kirche St. Urbain in Troyes, besonders mit ihrem frei vor die Oberlichter gestellten durchbrochenen Rahmenwerk[1]). Wie jener Johannes Anglicus, der uns als Baumeister von St. Urbain genannt wird, behandelt auch Erwin den Stein fast wie Metallguss, er geht an die äusserste Grenze dessen was das Stylgefühl erlaubt, aber er übertrifft sein Muster durch den Geist, mit welchem er dies Motiv anwendet und durch die Wirkung, die er mit demselben erreicht. Die Kritik mag diese Ausstattung eine verschwenderische nennen, an ihr die übermässige Betonung des Verticalen, das Vorwalten des Decorativen über das Constructive rügen, aber man muss die Reinheit der Formen, die Consequenz in der Durchführung, den Geist und die technischen Kenntnisse des Meisters anerkennen, und wird sich dem bedeutenden Eindruck des Werkes nicht entziehen können. Die unverhältnissmässige Höhe, in welcher jetzt der Frontbau neben der Kirche erscheint, kommt nicht ganz auf Erwins Rechnung. Nach seiner Absicht sollte der breite Unterbau der Thürme nur aus zwei mächtigen Stockwerken bestehen und darüber das Aufsteigen der beiden getrennten Thürme zu den Seiten eines Giebels beginnen. Erst längere Zeit nach seinem Tode, etwa um 1350, als an die Stelle freier künstlerischer Empfindung mehr und mehr ein handwerklicher Geist getreten war, der sich in Uebertreibungen und Künstlichkeiten gefiel, beschlossen seine entfernten Nachfolger eine bedeutende Höhensteigerung, welche sie dann dadurch bewirkten, dass sie zwischen die beiden freistehenden rechtwinkeligen Thurmgeschosse, auf denen sich wahrscheinlich auf jeder Seite noch ein kurzes Geschoss als Träger des Helmes erheben sollte[2]), einen gleichen Mauerkörper einschoben, durch den jene Anfänge der Thürme verbunden und zu einem dritten Stockwerke der Façade umgestaltet wurden, welches ziemlich schwer auf dem leichten Stabwerk und der so unvergleichlich zart ausgeführten Fensterrose lastet. Noch

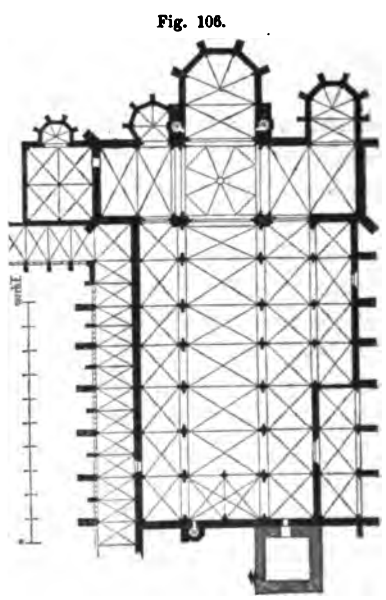
---

[1]) S. oben S. 108. Dieser Zusammenhang ist zuerst nachgewiesen von Adler a. a. O.

[2]) S. Adler a. a. O. Nro. 52, einen Versuch, Erwin's Frontentwurf herzustellen.

weniger ist der zwar mit bewunderswerther Technik und Eleganz ausgeführte aber an sich bizarre und geschmacklose Thurm mit seinen zierlich durchbrochenen Schneckenstiegen und der stufenförmig gebildeten Spitze von Erwin ausgehend; er gehört erst der Spätzeit des vierzehnten Jahrhunderts an, und wurde 1439 vollendet. Aber auch die edleren, von ihm herstammenden Theile der Façade beweisen, dass er es war, der die spätere, einseitige und abstracte Auffassung des gothischen Princips aus Frankreich nach Deutschland einführte, wo sie vermöge der Eigenthümlichkeit des deutschen Geistes weit gefährlicher war[1]).

Fig. 106.



Abteikirche zu Weissenburg.

Der Einfluss, welchen Erwins Werk weithin ausübte, ist erst in der folgenden Epoche bemerkbar. Die Bauten im Elsass aus der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts zeigen zwar den gothischen Styl in reiferer Anwendung, aber selten mit Zügen, die auf Strassburg hinweisen. In der Stiftskirche zu Mauresmünster, wo sich dem imposanten romanischen Westbau[2]) ein Langhaus frühgothischen Styls anschliesst, haben die Bündelpfeiler noch romanische Anklänge, während in der Ornamentik, namentlich im Laubwerk der Kapitäle, der neue Styl mit seltener Jugendfrische und Lebensfülle hervortritt. Im Uebrigen herrscht im Elsass die Form des kantonirten Rundpfeilers vor, wie in dem Langhause der St. Martinskirche zu Colmar[3]), deren Formen aber grösstentheils noch ziemlich derb und

[1]) Nachrichten und Muthmassungen über die Lebensverhältnisse und Studien Erwin's s. bei Adler a. a. O. S. 368, 418 und sonst. Nach Erwin waren noch zwei Architekten gleichen Namens Werkmeister des Münsters; der Sohn eines dieser Erwine ist ein Meister Johannes, der 1539 starb. Als Sohn Erwins wird endlich noch ein Architekt genannt, der 1330 als Baumeister der Kirche zu Haslach starb und dessen Name auf seinem Grabsteine offen gelassen ist, vielleicht aber (Adler a. a. O. S. 370) Winning lautete. Schneegans in der Revue d'Alsace, 1852, S. 73 ff.

[2]) Vgl. Bd. IV, S. 402.

[3]) Nach Golbéry a. a. O. wurden seit 1263 Ablassbriefe zu Gunsten des Baues erlassen. Mertens in seinen Tabellen setzt die Haupttheile um 1280. Am Portale des südlichen Kreuzschiffes ist eine halbverlöschte Inschrift, die keine Jahreszahl, wohl aber den Namen eines Magister Humbertus angiebt. Vgl. Revue d'Alsace, 1852, S. 270.

unentwickelt sind, und in der Abteikirche St. Peter und Paul zu Weissenburg[1]), welche nächst dem Strassburger Münster das schönste gothische Denkmal dieser Provinz ist. Die Grundrissbildung ist eigenthümlich mit den unsymmetrisch angelegten Nebenchören an der Ostseite des Querhauses, mit der westlich eingebauten Empore und der Verdoppelung des südlichen Seitenschiffes, die aber nur in den vier östlichen Jochen in das Innere gezogen ist, mit den drei westlichen aber eine offene Vorhalle bildet, als Ersatz für die Portalentwickelung, welche an der eng gelegenen und verbauten Westseite nicht möglich war. Die Behandlung des Laubwerks an den Kapitälen, und die der Consolen, von welchen die Dienste der stärkeren Vierungspfeiler aufwachsen, ist von hoher Meisterschaft, die breiten viertheiligen Oberlichter mögen erst unter Einfluss von Erwins Herstellungsbau in Strassburg entstanden sein; sie dienen nur zur Belebung der Oberwand, indem wegen der ungewöhnlichen Höhe der Seitenschiffdächer nur der oberste Theil des Maasswerks mit Verglasung versehen ist, die Pfosten aber nur als Blenden bis zum Arcadengesims herabgeführt sind. Der kräftige achteckige Thurm, der über der Vierungskuppel aufsteigt, lässt uns ahnen, welche Wirkung einst der Vierungsthurm in Strassburg machte. Bei sonst gothischen Formen kommen noch Lisenen und Rundbogenfriese an ihm vor; leider wächst anstatt des Helmes ein plumpes Zopfdach aus seinen acht *Giebeln* heraus, von denen vier durch Fenstergruppen belebt sind, während vor der Mitte der vier anderen schrägstehende schlanke Treppenthürmchen angebracht sind.

Ungefähr gleichzeitig mit dem Anfange der Arbeiten von Strassburg und Freiburg wurde an einer anderen Stelle der Rheinlande ein sehr viel bedeutenderes Werk, die höchste Leistung des gothischen Styles in Deutschland, begonnen, der Dom zu Köln.

Die Geschichte des berühmten Monumentes ist nicht unbestritten, und die Wichtigkeit des Gegenstandes erfordert ein näheres Eingehen auf die verschiedenen Darstellungen. Die ältere, welche, im Westlichen schon von den früheren Localschriftstellern herstammend, von dem hochverdienten und begeisterten Herausgeber des Domwerkes Sulpiz Boisserée[2]) weiter ausgeführt und vertheidigt wurde, nahm folgenden Hergang an.

[1]) Für alle diese Denkmäler vgl. Lübke a. a. O. Bl. 43.

[2]) Sein Prachtwerk über den Kölner Dom, auch als mächtiges Anregungsmittel der Liebe für mittelalterliche Kunst höchst wichtig, erschien nach dreizehnjährigen Vorarbeiten seit 1821, der Text (Geschichte und Beschreibung des Kölner Domes) 1823, und im Wesentlichen wiederholt in dem kleineren Werke gleichen Titels 1842. Eine

Schon im Anfange des dreizehntenten Jahrhunderts habe man die damalige, aus dem neunten Jahrhundert stammende, in den einfachen Formen dieser frühen Zeit und nur mit hölzernen Thürmen errichtete Kirche unzureichend gefunden; die einflussreiche Stellung der Erzbischöfe, der steigende Luxus der reichen Handelsstadt, das Beispiel anderer Kathedralen, endlich der Zudrang von Pilgern, welche zu den seit 1166 hierher gelangten Reliquien der heiligen drei Könige wallfahrteten, habe den Wunsch nach einem neuen und prachtvollen Gebäude erweckt. Erzbischof Engelbert I. (1216—1225) habe daher einen solchen Bau beabsichtigt, die Domherren dazu zu bestimmen gesucht und selbst einen jährlichen Beitrag von 500 Mark verheissen[1]). Sein früher Tod habe die Ausführung verhindert, indessen hätten seine Nachfolger den Gedanken im Auge behalten. Erzbischof Conrad von Hochstaden, ein kluger und mächtiger Kirchenfürst, dessen politischer Einfluss Deutschland beherrschte, habe daher den Plan zu einem Gebäude entwerfen lassen, welches alle anderen Kathedralen an Grösse und Bedeutung übertreffen sollte, dessen Ausführung aber vielleicht verschoben sein würde, wenn nicht im Jahre 1248 eine zufällige Feuersbrunst die alte Domkirche bis auf die Mauern zerstört und den Neubau zur dringenden Nothwendigkeit gemacht hätte. Sehr bald nach diesem Brande, schon am 21. Mai, habe Papst Innocenz IV. von Lyon aus, wo er damals weilte, eine Ablassbulle erlassen, welche des neuerlichen Brandes und der Absicht einer prachtvollen Herstellung gedenkt; und sofort, am 14. August desselben Jahres, Erzbischof Conrad in Gegenwart König Wilhelm's von Holland und vieler weltlichen und geistlichen Fürsten den Grundstein gelegt. Allein der Fortschritt der Arbeit habe diesem beschleunigten Anfange nicht entsprochen. Der alte Dom der dichtbevölkerten Stadt sei von Kapellen und Wohnhäusern eng umgeben gewesen, welche anderen kirchlichen Instituten und Privaten gehörten und an welchen mancherlei Rechte hafteten, und deren für den beabsichtigten Neubau erforderliche Fortschaffung daher langwieriger Unterhandlungen bedurfte, ehe die schon an sich weitläufige Fundamentirung der beabsichtigten kolossalen Mauern beginnen konnte. Ueberdies seien heftige Feindseligkeiten zwischen der Stadt und dem Erzbischofe dem friedlichen Unternehmen störend entgegengetreten, und die Einnahmequellen nicht immer so reichlich geflossen, wie es der immense Bau erforderte. So sei es ge-

---

mustergültige Publication giebt das neue Werk von Franz Schmitz: Der Dom zu Köln, seine Construction und Ausstattung, der als Text eine historische Einleitung von Dr. Leonard Ennen dient. Köln und Neuss (1871).

[1]) Diese Thatsache ist allerdings richtig, und wird durch das Zeugniss des wohlunterrichteten Lebensbeschreibers Engelbert's Caesar von Heisterbach (Vita S. Engelberti Lib. I, c. 9, bei Böhmer, Fontes rer. Germ. II, 304) ausser Zweifel gesetzt.

kommen, dass man erst im Jahre 1322 bis zur Vollendung und Einweihung des Chores gelangt sei, erst dann und wiederum langsam die westlichen Theile und die Thürme in Angriff genommen, und endlich, nachdem der fromme Eifer des Mittelalters erkaltet war, das Ganze so unvollendet gelassen habe, wie es auf unsere Tage gekommen ist.

Man nahm hiernach für gewiss an, dass die völlige Zerstörung des alten Domes auch einen totalen Neubau erfordert und die Grundsteinlegung sich auf einen solchen bezogen habe, der Plan zu demselben aber, da seine Verabredung und Anfertigung in der kurzen, seit dem Brande verflossenen Zeit nicht füglich geschehen können, schon vorher ausgearbeitet gewesen sein müsse.

Die weiteren Fortschritte der archäologischen Wissenschaft und besonders die gründlichen archivalischen Forschungen, welche neuerlich über diesen Gegenstand angestellt wurden [1]), erweckten jedoch erhebliche Bedenken gegen diese ganze Annahme. Selbst der Brand von 1248 und die Grundsteinlegung erschienen zweifelhaft. Die weiteren Nachforschungen scheinen nun zwar diese wichtigen Punkte jener älteren Erzählung zu bestätigen, aber sie geben doch dem ganzen Hergang eine veränderte Gestalt und zugleich höchst lehrreiche und genaue Anschauungen von dem Betriebe des Dombaues selbst und von der Art, wie man solche Unternehmungen damals behandelte. Eine kritische Beleuchtung der einzelnen Momente des Hergangs wird dies näher zeigen.

Ein Brand hat im Jahre 1248 wirklich stattgefunden. Die Bulle vom 21. Mai 1248 spricht von einem neuerlich stattgefundenen Brande [2]). Eine Urkunde König Heinrich's III. von England vom Jahre 1257, in welcher er gestattet, dort für den abgebrannten Dom zu sammeln, nennt zwar das Jahr des Brandunglücks nicht [3]), wird indessen in dieser Beziehung durch den

---

[1]) Lacomblet, zuerst (1846) im Vorbericht zum zweiten Bande seines Urkundenbuches für die Geschichte des Niederrheins, S. XVI—XXVII, dann, nachdem Boisserée in den Jahrbüchern der rheinischen Alterthumsfreunde Heft XII, S. 130, und im Domblatt 1846, S. 21 seine frühere Ansicht vertheidigt hatte, im Archiv für die Geschichte des Niederrheins Bd. II, Heft I, (1854) S. 103, Bd. III (1860) S. 175. — Vgl. auch in demselben Archiv VI, 1867, S. 9 eine Uebersicht und weitere Ausführung der durch Lacomblet's Forschungen gewonnenen Resultate von Dr. W. Harless.

[2]) Lacomblet, Urkundenbuch II, Nro. 332. Innocenz IV. sagt darin: Sane famosa et honorabilis Coloniensis ecclesia de novo, sicut accepimus, casu miserabili, per incendium est consumta. Cum autem frater noster venerabilis Archiepiscopus et dilecti filii capitulum Col. ecclesiam ipsam, in qua tria beatorum magorum corpora requiescunt, reparare cupiunt opere sumtuoso etc.

[3]) Bei Rymer, Foedera et acta publ. regni Angl. Ed. nov. 1816, I, P. 1, pag. 88: Cum ecclesia Col., in qua corpora trium regum requiescunt, per incendium sit consumpta.

Geschichtsschreiber Mathaeus Parisiensis ergänzt[1]), da derselbe ohne Zweifel ebenso wie der König keine andere Quelle über den Brand hatte, als den Erzbischof Conrad, der sich in diesem Jahre 1257 in England befand, um dem Bruder des Königs, Richard, die deutsche Krone anzutragen, oder seine Begleiter. Unmöglich kann der Erzbischof, der jene beiden Urkunden veranlasste und das Material dazu lieferte, die Thatsache des Brandes völlig erdichtet haben. Ueberdies ist aber neuerlich in Köln selbst und zwar in den sogenannten Annales Sti. Gereonis eine offenbar gleichzeitige Notiz über einen Brand und zwar des Dom-Chores entdeckt, welche das Datum desselben auf den Quirinstag, das ist den 30. April feststellt[2]). Allein dieser Brand, den schon diese Notiz auf den Chor beschränkt, war keinesweges ein so zerstörender, dass er einen gänzlichen Neubau der Kirche nöthig machte; er muss vielmehr höchst unbedeutend gewesen sein. Die gleichzeitigen deutschen und belgischen Schriftsteller, selbst Gottfried Hagen, der Verfasser der Kölner Reimchronik, erwähnen seiner nicht; auch in einer ehemals über der Domkirche befindlichen Inschrift, welche die Grundsteinlegung und Weihe des Chores ziemlich ausführlich referirt, deutet kein Wort auf eine Feuersbrunst. Urkundliche Nachrichten ergeben, dass selbst die hölzernen Thürme des alten Domes nicht vom Feuer gelitten hatten, und es scheint sogar, dass im Jahre 1252 der Hochaltar noch bestand, da man in demselben Münzproben niederlegte[3]). Wohl aber sehen wir, dass die Bauherren diesen

---

[1]) Matth. Paris (Hist. maj. p. 653. Londin. 1684) bemerkt zum Jahre 1148, dass damals durch den Zorn Gottes mehrere Feuersbrünste entstanden seien und in Deutschland ausser anderen, cathedralis eccl. beati Petri in Colonia, quae est omnium ecclesiarum quae sunt in Alemannia quasi mater et matrona, usque ad muros incendio consumta est. Schon die prunkende Bezeichnung der hierarchischen Bedeutung des Domes weist darauf hin, dass der Chronist seine Nachrichten von den Begleitern des Erzbischofs erhalten hat, welche Interesse hatten, die Wichtigkeit ihrer Kirche zu übertreiben.

[2]) Die Notiz lautet wörtlich: Anno Dni MCCXL octavo, die quirini combustus est summus Colonie. Vgl. Lersch in den angef. Jahrb. XIV, S. 13. Lacomblet, Archiv a. a. O. S. 117, macht es mindestens höchst wahrscheinlich, dass unter dem Ausdrucke summus Colonie der hohe Chor der Domkirche, im Gegensatz gegen die chori parvi, wie man gewisse Kapellen des Domes nannte, verstanden sei. Da summum (sc. templum) Colonie sonst häufig zur Bezeichnung des Domes vorkommt, ist es erklärlich, dass jenes Masculinum auch in Aufzeichnungen, welche sich nicht ausschliesslich auf den Dom bezogen, der Kürze halber gebraucht wurde. — Um die Zweifel zu häufen, ist auch noch der Quirinstag unsicher. Die übrige katholische Kirche feiert ihn am 30. März, Köln aber am 30. April, und man wird daher dies Datum annehmen müssen, obgleich dadurch der Zeitraum zur Extrahirung der Bulle vom 21. Mai ein sehr kurzer wird.

[3]) Lacomblet, Archiv S. 110 und 109. Die Niederlegung geschah zufolge der Urkunde „in sacrario S. Petri majoris ecclesie in Colonia“, was Boisserée durch

unbedeutenden Brand benutzten, um Theilnahme für den Neubau ihrer Kirche zu erwecken und Beisteuern zu erhalten.

Der Gedanke eines Neubaues war seit der Zeit Engelbert's I. nicht aufgegeben; es bestand darüber, wie wir durch eine Urkunde vom 25. März 1247 gelegentlich erfahren, ein Beschluss des Domkapitels. Freilich wohl noch ohne nähere Bestimmung über den Umfang oder die Art des Neubaues, nur als eine Grundlage für Ansammlung eines Baufonds [1]. Jene 400 Mark, welche Engelbert I. jährlich dazu bewilligt hatte, werden bei seinem frühen Tode nicht viel ergeben haben und freiwillige Beiträge sparsam geflossen sein; man erwärmt sich nicht für unbestimmte, noch unreife Pläne. Indessen gab es eine baulustige Partei unter den Domherren, welche, wie jene Urkunde von 1247 zeigt, den früheren Beschluss benutzten, um den Thesaurar des Doms für einige Jahre zu einem Beitrage aus seinen Einkünften zu bestimmen, was ihnen dann auch trotz seines Sträubens gelang. Im Januar und Februar 1248 finden wir [2]) drei Schenkungen zusammen von 175 Mark, welche von Geistlichen des Stiftes dem Baufonds zuflossen. Indessen konnten diese Mittel noch nicht weit geführt haben, als jener Brand vom 30. April desselben Jahres den baulustigen Domherren die günstige Gelegenheit zu umfassenderen Sammlungen bot. Schon am 21. Mai, kaum vier Wochen nach dem Unfalle, haben ihre Boten den zum Glück in Lyon weilenden Papst erreicht und zur Bewilligung eines Ablasses bestimmt; noch nach neun Jahren, bei seinem Aufenthalte in England!, macht der Erzbischof den Brand geltend, um eine erneuerte Sammlung wirksam einzuleiten. Bemerkenswerth ist auch, dass schon in der Bulle vom 21. Mai der Entschluss einer prachtvollen Herstellung (reparare cupiunt opere sumtuoso) ausgesprochen wird, der schwerlich aufgekommen sein würde, wenn man den Brand nur als einen Unglücksfall, nicht als einen für die Ausführung des längst beabsichtigten Neubaues günstigen Umstand angesehen hätte.

Darauf deutet denn auch die in so kurzer Zeit nach dem Brande am 14. August erfolgte Grundsteinlegung. Denn auch sie kann nicht wohl bezweifelt werden. Die schon erwähnte Inschrift, welche sich über einer

---

„Sakristei" übersetzt, Lacomblet aber mit überzeugenden Gründen durch die Worte: „im Altare des h. Petrus in der Domkirche."

[1]) Die Urkunde v. 25. März 1247 ist abgedruckt bei Pertz, Monum. Germ. XVI, 734, bei Ennen und Eckertz, Quellen zur Gesch. d. St. Köln II, Nro. 255, und bei Harless a. a. O. S. 23. Jener frühere Beschluss des Neubaues ist darin nur mit den Worten erwähnt: Cum de communi consilio diffinitum esset, ut major ecclesia de novo construeretur.

[2]) Harless a. a. O. S. 27, 28.

Thüre des Domes befand[1]), giebt diesen Tag, den Tag der Himmelfahrt Mariae, ausdrücklich an und muss für glaubhaft erachtet werden, zumal sie ihrem Inhalte nach im Jahre 1320, wo der Dienst im neuen Chore begann, noch vor der Einweihung geschrieben zu sein scheint[2]). Sie erhält eine Bestätigung durch Levolt von Northoff, der als Domherr von Lüttich und Stellvertreter seines Bischofs der Einweihung des Kölner Domes selbst beiwohnte und daher sehr glaubwürdig ist, indem er in seinem Verzeichnisse der Kölner Erzbischöfe von Conrad von Hochstaden an bemerkt, dass dieser in der neuen Kirche an der Stelle begraben sei, wo er selbst den Grundstein gelegt hatte[3]). Man darf annehmen, dass diese Feierlichkeit von dem stolzen und prachtliebenden Erzbischofe wegen der Anwesenheit vornehmer Gäste[4]) beeilt wurde, und es ist nach anderen weiter unten auszuführenden Umständen sehr wahrscheinlich, dass die Vorbereitungen zum wirklichen Bau damals noch sehr im Rückstande waren. Aber irgend welche Vorbereitungen müssen doch vorhanden, eine Stelle des neuen Chores muss doch schon festgestellt gewesen sein, damit der Grundstein gelegt werden konnte.

Das Dunkel, welches auf diesem Hergange ruhet, würde völlig beseitigt sein, wenn man einer neuerlich aufgefundenen Stelle in einer noch aus dem sechzehnten Jahrhundert stammenden Geschichte der Kölnischen Erzbischöfe vollen Glauben beimessen dürfte[5]). Nach dieser Erzählung ist nämlich

---

[1]) Anno milleno bis C. quatuor X dabis octo
Dum colit assumptam Clerus populusque Mariam
Presul Conradus ab Hochstaden generosus
Ampliat hoc templum, lapidem locat ipse primum
Anno milleno ter C. vigenaque junge
Tunc novus iste chorus coepit resonare sonorus.

[2]) Vergleiche Lacomblet Archiv a. a. O. S. 104. Nach Crombach, Historia trium regum S. 698, war die Inschrift in Stein gehauen und bestand seiner Zeit (1654) noch. Ihre früheste Erwähnung ist in Koelhoff's Chronica van der hillige Stad von Coellen vom Jahr 1499.

[3]) Sepultus est in ecclesie majoris nova domo, eodem in loco ubi presul ejusdem operis primum posuit fundamentum. (Böhmer Fontes rer. Germ. II, 292.) Er bestätigt daher wenigstens eine Grundsteinlegung durch Conrad, wenn er auch nicht das Jahr 1248 nennt.

[4]) Die Beschreibung der Feierlichkeit bei Boisserée ist eine imaginäre; die Anwesenheit Wilhelm's von Holland und der andern von ihm genannten fürstlichen Personen bei der Grundsteinlegung ist nicht bloss unerwiesen sondern auch unwahrscheinlich. Lacomblet Urkundenbuch II, p. XVIII und Harless a. a. O. S. 13.

[5]) Diese Erzählung (von Boisserée im Cölner Domblatt 1846, S. 21 und in den Jahrbüchern der rheinischen Alterthumsfreunde XII. S. 130 und bei Ennen und Eckertz a. a. O. II. S. 280 abgedruckt) findet sich in der von einem gewissen Conrad Iserenhoeft um 1526 verfassten Redaction der Cölner Bischofschronik, jedoch nur in zwei (in der Würzburger Bibliothek und im Kölner Stadtarchive befindlichen) und zwar beide aus dem siebzehnten Jahrhundert stammenden Abschriften. Harless a. a. O. S. 12.

jener Brand bei den Arbeiten zum Behufe einer prachtvollen Erneuerung des Domes und zwar dadurch entstanden, dass die Werkleute, welche mit dem Abbruche der östlichen Mauern beauftragt waren, den Einsturz derselben dadurch herbeiführen wollten, dass sie den Boden aushöhlten, mit Holz füllten und dieses anzündeten. Ihre Unvorsichtigkeit und ein ungünstiger Wind hätten dann ein Umsichgreifen der Flammen verursacht, durch welches das alte, aber edle Gebäude bis auf die Mauern abgebrannt sei. Diese übertreibende Schilderung, welche sich mit der durch so viele Urkunden bezeugten Fortdauer des Gottesdienstes im alten Dom bis ins 14. Jahrhundert nicht vereinigen lässt, und die Unwahrscheinlichkeit, dass eine so pikante Thatsache von allen früheren Localschriftstellern übergangen und erst in Handschriften des 17. Jahrhunderts uns überliefert sein sollte, lässt uns die ganze Erzählung nur als eine späte, unglaubwürdige Sage betrachten.

Wie es sich aber auch damit verhalten möge, gewiss ist, dass bald nach 1248 wenigstens weitere Vorbereitungen zum Neubau des Chores gemacht wurden. Die Nachrichten, welche wir in Ermangelung einer fortlaufenden Erzählung aus einzelnen Urkunden entnehmen, sind zwar spärlich, lassen aber darüber keinen Zweifel. Im Jahre 1251 weist das Kapitel die Vorsteher des Baues (magistri operis) an, die Zinsen, welche die Bewohner gewisser Häuser zur Kirchenkasse gezahlt hätten, da diese Häuser wegen des Baues niedergerissen seien (cum propter opus et edificium ecclesie nostre predicte domuncule per nos sint deposite et destructe), aus dem Baufonds (de proventibus edificii) zu zahlen [1]. Man sieht daraus, dass ein besondere und wie es scheint nicht unzulänglicher Baufonds entstanden war, dass das neue Gebäude sich weiter ausdehnte als das alte, und dass das Abreissen jener Häuser schon geschehen war. Im Jahre 1256 finden wir eine Schenkung zum Baufonds (ad opus ecclesiae). Im Jahre 1257 muss schon Bedeutendes geschehen sein, denn das Kapitel beurkundet dem Gerardus, der als Steinmetz und Obermeister des Dombaues bezeichnet wird (lapicida, Rector fabrice nostre), dass ihm gegen einen gewissen Zins ein Platz überlassen sei, auf welchem er ein grosses steinernes Haus gebaut habe, und zwar erhält er diese Begünstigung wegen seiner Leistungen im Dienste des Kapitels (propter meritorum obsequium nobis factum). Da er ohne Zweifel das Haus nicht ohne vorhergegangene Einwilligung des Kapitels gebaut hatte und da es als schon errichtet bezeichnet wird, so bezieht sich die Urkunde auf eine wenigstens zwei Jahre vorhergegangene Thatsache, welche voraussetzt, dass die Verdienste des Meisters damals schon erkennbar gewesen sein müssen. Offenbar schritt man indessen langsam vor und liess die Häuser, welche dem ausgedehnten

[1]) Lacomblet, Urkundenbuch II, Nro. 378.

Bau weichen mussten, so lange als möglich stehen: denn erst 1261 verzichtet das Kapitel der benachbarten Kirche St. Mariae ad gradus (Mariengraden) zu Ehren des Domes auf seine Rechte an gewissen Häusern auf der Nordseite der Kirche. Diese Häuser standen also noch und die Verzichtleistung lässt sich nur dadurch erklären, dass sie zum Zwecke des nunmehr auf dieser Seite fortschreitenden Neubaues abgebrochen werden mussten. Inzwischen sorgten die Erzbischöfe von Zeit zu Zeit für Vermehrung der Einkünfte des Baufonds. Wie wir gesehen haben, hatte Erzbischof Conrad im Jahre 1257 seine Verbindung mit dem englischen Königshause benutzt, um im fremden Lande eine Sammlung für den Dombau zu veranstalten. Sein Nachfolger Engelbert II. wandte sich in einem Hirtenbriefe vom 26. April 1264 nur an die Geistlichkeit der Diöcese, aber dafür mit um so kräftigeren Mitteln. Der ausgedehnteste Ablass wird den Wohlthätern der Kirchenfabrik bewilligt, an jedem Sonn- und Feiertage während der Messe soll er verkündet und wegen des augenscheinlichen Bedürfnisses des Baufonds ein Wort der Ermahnung gesprochen werden, selbst in den mit Interdict belegten Kirchen kann und soll dies geschehen. Der Bau wird darin als fabrica gloriosa, als ein glorreicher, bezeichnet; er muss also doch schon so weit vorgeschritten gewesen sein, dass sich seine Bedeutung erkennen liess. Fast um dieselbe Zeit beginnt dann eine Reihe von Urkunden, welche sich auf einen dem Kapitel gehörigen und nach ausdrücklicher Bemerkung für den Dombau dienenden Steinbruch im Siebengebirge beziehen. Im Jahre 1267 überlässt der Burggraf von Drachenfels einen Weg von diesen Steinbrüchen zum Rheine, 1273 arbeiteten drei Brecher und drei Vorschläger in diesem Steinbruche. 1285 und 1294 werden diese Verträge erneuert, und 1306 erwirbt das Kapitel noch einen neuen Steinbruch [1]). Vom Jahre 1271 haben wir wenigstens einen mittelbaren Beweis für das Fortschreiten des Baues, indem das Siegel, welches der Urkunde der Versöhnung zwischen dem Erzbischofe und der Stadt angehängt und in derselben ausdrücklich als neues Siegel bezeichnet ist, die edeln Formen reichen gothischen Maasswerks enthält [2]). Im Jahre 1279 gewährt uns der am 1. April erlassene Ablassbrief ein bestimmteres Zeugniss. Erzbischof Sifried erkennt darin an, dass der neue Bau durch freigebige Beisteuern in prachtvoller und würdiger Schönheit aufgestiegen sei (de elleemosinarum vestrarum largitione — surrexit in decore magnifico et decenti), aber zu seiner Vollendung noch reicher Beihülfe der Gläubigen (subventione fidelium copiosa) bedürfe. Er fordert unter Anderem auf, ungerecht erworbenes Gut, wenn man den, welchem es zurückzuerstatten

[1]) Vgl. alle diese Urkunden in Lacomblet Urkundenbuch Bd. II, Nro. 426, 446, 503, 541, 570 und 652.

[2]) Eine Abbildung desselben in Lacomblet's Urkundenbuch Bd. I.

sei, nicht kenne, diesem Zwecke zuzuwenden. Im Jahre 1297 war der neue Chor so weit gediehen, dass Altäre darin gestiftet werden konnten, und seit 1306 mehren sich die Schenkungen zu Gunsten des Domes und finden sich auch sonst Beweise eines rascheren Betriebes des Baues. Indessen kam es, wie wir gesehen haben, erst im Jahre 1320 dahin, dass der Chordienst beginnen konnte, und erst am 27. September 1322 zur feierlichen, im Beisein vieler Bischöfe vorgenommenen Einweihung [1].

Die Langsamkeit des Baues erklärt sich nicht bloss aus der Grossartigkeit der Aufgabe, sondern auch aus den Feindseligkeiten zwischen den Erzbischöfen und der Stadt. Schon unter Conrad von Hochstaden kam es zu Gewaltthätigkeiten, unter seinem Nachfolger Engelbert II. rief die Glocke des Domes die Bürger zum Sturm auf die Befestigungen, die der Erzbischof an den Thoren errichten lassen, und es trat ein förmlicher Krieg ein, in Folge dessen im Jahre 1270 der Erzbischof von dem Grafen von Jülich gefangen genommen wurde. Zwar finden wir in den meisten Urkunden, mit Ausnahme der Ablassbriefe, nicht die Erzbischöfe, sondern nur das Kapitel oder gar im Namen desselben die Verwalter des Baufonds (procuratores oder provisores fabrice) handelnd, und eine freilich erst von 1365 datirte Urkunde ergiebt, dass das Kapitel sich als den eigentlichen Bauherrn betrachtete und in dieser Stellung zuerst durch Erzbischof Walram (1332) beeinträchtigt zu sein behauptete. Auch erkennt Erzbischof Sifried in der erwähnten Urkunde von 1279 ausdrücklich die Freigebigkeit der Stadt in Beziehung auf den Bau an. Die Feindseligkeit mit dem Erzbischofe hatte daher nicht unmittelbare Unterbrechungen der baulichen Unternehmungen zur Folge; aber bei der Parteiung des Landes mussten die Beiträge sparsamer fliessen und die Leiter des Baues von ihrem friedlichen Unternehmen abgezogen werden.

Diese Langsamkeit des Baues wäre aber dennoch unbegreiflich, wenn der alte Dom wirklich ganz niedergebrannt oder so beschädigt gewesen wäre, dass er nicht gebraucht werden konnte. Allein die neuerlich beigebrachten urkundlichen Beweise [2]) lassen keinen Zweifel darüber, dass dies nicht der Fall war, dass vielmehr während dieser Bauzeit von 1248 bis 1322 das ganze Langhaus desselben noch bestand. Im Jahre 1251 oder 1252 rettete sich bei einem Kampfe ein Verfolgter in den Dom, im Jahre 1261 wurde die Leiche Conrad's von Hochstaden selbst, wie aus der schon angeführten Stelle des Levolt von Northof hervorgeht, im alten Dome bestattet und erst zur Zeit der Einweihung in das neue Gebäude versetzt. Im Jahre 1270

[1]) Wie dies der Augenzeuge Levolt von Northof bei Meibom Scr. I, p. 399 (jetzt auch in Böhmer's Fontes Vol. II) berichtet. — Die vorher erwähnten Urkunden bei Lacomblet a. a. O. Nro. 723 u. 974.

[2]) Lacomblet Archiv a. a. O. S. 107 ff.

war der Subdecan des Domes, Wilhelm von Stailburg, von dem päpstlichen Nuntius beauftragt, den Bannspruch gegen die Urheber der Gefangenschaft des Erzbischofs, die Grafen von Jülich und Geldern und die Stadt Köln, zu verkünden. Er führte dies, wie sein noch vorhandener Bericht ergiebt, im Dome und zwar in Gegenwart einer grossen zusammengerufenen Volksmenge aus [1]), obgleich der Procurator der Stadt Köln und ihrer Corporationen seinen Protest und die Appellation an den päpstlichen Stuhl verlas. Der alte Dom musste daher noch in seiner vollen Würde bestehen, da sonst die Geistlichkeit eine andere Kirche für diese feierliche Handlung gewählt haben würde [2]). Er bestand auch noch bei der Einweihung des Chores im Jahre 1322, da erst bei dieser Gelegenheit der Schrein der heiligen drei Könige, wie eine zwar nicht urkundlich beglaubigte, aber alte und durchaus glaubhafte Beschreibung der dabei beobachteten Processionsordnung ergiebt, aus der alten Kirche in den neuerbauten Chor feierlich versetzt wurde [3]).

Erst nach der Einweihung des neuen Chores, aber auch wohl bald nach derselben, begann der Abbruch des alten Langhauses. Aus einem zwischen dem Thesaurar des Domes und den Verwaltern der Baukasse über ihre Ansprüche auf gewisse Einkünfte geschlossenen und vom Erzbischofe bestätigten Vergleiche vom 19. Juli 1325 ersehen wir zunächst, dass der Bau als ununterbrochen fortgesetzt betrachtet wurde (fabrica Coloniensis, circa quam continue laboratur magnis laboribus et expensis), dann aber auch, dass eine Vorhalle (porticus), aus welcher der Thesaurar bisher Einkünfte bezogen hatte, wegen des behufs der Erbauung der neuen Kirche zu legenden Fundamentes jetzt abgebrochen werden sollte [4]). Dies kann sich nur auf das Langhaus bezogen haben, da der Chor vollendet war, das südliche Kreuzschiff, wie man bei der gegenwärtigen Fortsetzung des Baues gefunden hat, in alter Zeit noch gar keine Fundamente erhalten hat, auf der Nordseite aber nach der Localität kein Porticus stehen konnte [5]). Ueberhaupt entstand

---

[1]) Convocato clero et populo qui haberi poterant, in majori ecclesia Coloniensi — in presentia copiose multitudinis tam clericorum quam populi solempniter publicavi.

[2]) Die Verlesung des Bannspruches und der Protestation war schon ein Mal vor einer Versammlung der Domgeistlichkeit im Kapitelhause geschehen (Urkundenbuch Nro. 603) und wurde demnächst in der Domkirche wiederholt (Archiv a. a. O. S. 127). Hierdurch erledigen sich die von Boisserée in den Jahrbüchern a. a. O. gegen die frühere Ausführung von Lacomblet erhobenen Einwendungen.

[3]) Bei Crombach a. a. O. S. 816. Completo choro novo fabricae maj. eccl. Col. deportabantur corpora SS. trium Regum de antiqua ecclesia S. Petri etc.

[4]) Lacomblet Archiv a. a. O. S. 171: „quam porticum propter novum jam fundamentum pro ecclesiae nostrae constructione ponendum expedit demoliri".

[5]) Wie an den französischen Kirchen legte man das Langhaus eher an als das Kreuzschiff.

um diese Zeit eine neue und stärkere Begeisterung für den Dombau. Aus einem Beschlusse des im Jahre 1327 zu Köln abgehaltenen Diöcesankapitels[1] erfahren wir, dass sich in der Diöcese eine Petri-Brüderschaft gebildet hatte, deren Mitglieder einen jährlichen Beitrag zur Baukasse des Domes zahlten und dafür mancherlei Privilegien genossen; eine Bulle Papst Johanns XXII. vom 1. Juli desselben Jahres deutet an, dass die Bereitwilligkeit der Diöcesanen durch Betrüger oder Unberufene gemissbraucht wurde, indem sie vorschreibt, dass Niemand ohne schriftliche Beglaubigung des Domkapitels für den Dom sammeln dürfe[2]. Diese eifrige Stimmung dauerte auch noch längere Zeit, so dass der Erzbischof Wilhelm von Gennep im Jahre 1357 theils den Zutritt zu jener Petri-Brüderschaft erleichterte und auch Aermeren, wenn sie nur nach Verhältniss ihres Vermögens beisteuerten, gestattete, theils denen, welche für den Dombau empfangene Gelder unterschlugen, Strafen androhete[3]. Auch finden wir darin eine Spur rascheren Fortschreitens, dass das Domkapitel im Jahre 1337, obgleich die bisherigen Steinbrüche im Gebrauche blieben, ein neues Terrain zu diesem Zwecke erwarb, dessen Steine man an den Fundamenten des südlichen Thurmes vorgefunden hat, so dass bis dahin die Fundamentirung des ganzen gewaltigen Langhauses schon vollbracht sein musste.

Steht es hiernach fest, dass das Langhaus des alten Domes bis zur Einweihung des neuen Chores im Gebrauche blieb, so liesse sich doch denken, dass dies nur eine provisorische Maassregel gewesen, um die Fortdauer des Dienstes zu sichern, und dass man bei der Grundsteinlegung von 1248 den Neubau, nicht bloss des Chores, sondern der ganzen Kathedrale, und mithin auch den künftigen Abbruch des Langhauses im Auge gehabt habe. Allein unsere urkundlichen Nachrichten widerstreiten auch dieser Annahme. Die Bulle vom 21. Mai 1248 spricht nur von einer durch das Kapital beabsichtigten prachtvollen Reparatur des Domes[4]. Die Inschrift vom Jahre 1320, indem sie der Grundsteinlegung durch Conrad von Hochstaden erwähnt, schreibt demselben nur das Verdienst der Vergrösserung (ampliat hoc templum) zu. Nirgends findet sich eine Andeutung des schon ursprünglich beabsichtigten Neubaues. Dazu kommt, dass die zahlreichen Memorienstiftungen im Dome, die wir aus den Jahren 1274 bis 1319 besitzen[5]) keine Spur davon enthalten, dass die Stifter derselben den Abbruch des alten Domes vorhersahen. Es ist zwar richtig, dass das blosse Schweigen dieser

1) Crombach a. a. O. p. 821.
2) Lacomblet Archiv a. a. O. S. 121.
3) Crombach a. a. O. S. 823.
4) „Reparare cupiunt."
5) Bei Lacomblet im Archiv a. a. O. abgedruckt und S. 111 ff. gewürdiget.

Urkunden, selbst dann, wenn darin bestimmte Altäre des alten Domes erwähnt sind, an sich nicht entscheidend sind, da die Stifter voraussetzen durften, dass die Altäre mit den daran haftenden Berechtigungen in dem neuen Gebäude wieder aufgerichtet werden würden, und es ihnen gleich sein konnte, ob ihre Gedächtnissfeier in alten oder neuen Mauern vorgenommen wurde [1]). Allein gewisse einzelne Anordnungen berechtigen doch zu bestimmteren Schlüssen. Wenn der Domvicar Heinrich von Blankenburg im Jahre 1302 in der als Laienkirche dienenden und „in ambitu", unter den Nebengebäuden des Domes, belegenen Kirche Maria in Pasculo ausser dem bereits bestehenden einzigen Altare einen zweiten stiftet, wenn sich der 1306 verstorbene Thesaurar Heinrich von Hagenberg in der alten Kirche vor dem Altare der Heiligen Cosmas und Damian begraben lässt und das Domkapital sich gegen die Testamentsvollstrecker verpflichtet, dem an diesem Altar messelesenden Vicar eine gewisse Rente zu entrichten, so muss man doch wohl annehmen, dass sie noch nicht ahneten, dass jene Nebengebäude und diese Grabstelle so wesentlich alterirt werden würden, wie es der Neubau des Langhauses mit sich brachte. Wenn ferner die Testamentsvollzieher des Chorbischofs Johann von Rennenberg und der Domvicar Gerard von Xanten in den Urkunden von 1296 und 1297, dieser, indem er zugleich einen neuen Altar im neuen Chore „in novo opere" stiftet, von achtzehn vorhandenen Altären sprechen, wenn der Domdechant Hermann von Rennenberg noch im Jahre 1318 zugleich einem Altare im neuen Chore und dreien „in ambitu", in den Nebengebäuden, weil sie noch nicht hinlänglich dotirt, Vermächtnisse zuwendet, so erscheint es doch wohl ausser Zweifel, dass sie den neuen und den alten Theil des Domes mit Einschluss der alten Nebengebäude als ein Ganzes betrachteten und dessen nahe Umgestaltung nicht voraussahen [2]), dass also, da sie als Mitglieder des Domkapitels wohl unterrichtet sein mussten, eine solche noch nicht beschlossen war.

Man kann es daher als gewiss annehmen, dass in der ganzen Zeit von 1248 bis 1318 nur beabsichtigt wurde, den älteren Bau durch einen grossen und prachtvollen, in neuerem Style erbauten Chor zu vergrössern und zu schmücken, ganz so, wie dies das ganze Mittelalter hindurch an so vielen Kirchen, wie es namentlich auch in demselben Jahrhundert an der Kathedrale zu Mans (1217) und etwa gleichzeitig mit dem Kölner Bau an der Kathedrale zu Tournay mit dem glücklichsten Erfolge geschah.

Der Beschluss des weiteren Neubaues muss ungefähr mit der Vollendung des Chores zusammenfallen, da die schon erwähnte Urkunde vom 19. Juli

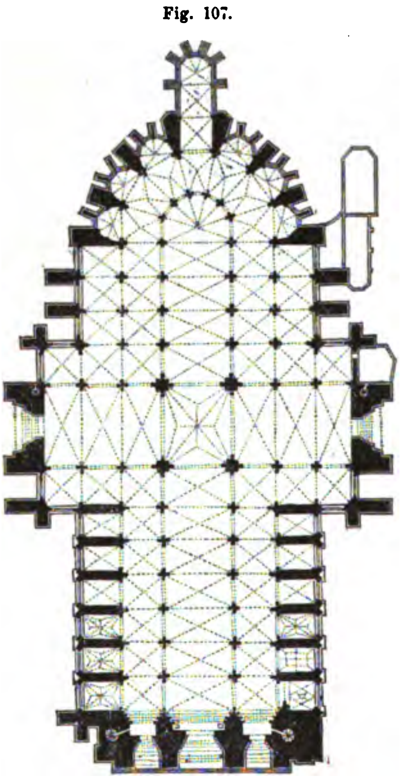
---

[1]) Wie dies Springer im Archiv der rheinischen Alterthumsfreunde Heft XXII, S. 105 gegen Lacomblet's weitergehende Folgerungen bemerkt hat.

[2]) Vgl. die erwähnten Urkunden bei Lacomblet Archiv a. a. O.

1325, welche Anordnungen über neue Fundamentirungen enthält, den Bau als ununterbrochen (continue) fortgesetzt bezeichnet. Ob er erst bei Gelegenheit der feierlichen Einweihung, wo allerdings die Zustimmung anwesender fremder Prälaten dazu ermuthigen konnte, oder schon vor derselben gefasst ist, muss dahingestellt bleiben. Indessen macht eine alte Nachricht es wahrscheinlich, dass die massive, stark verklammerte Mauer, welche noch in unseren Tagen den Chor auf der Westseite abschloss, und deren Anlegung sich nur durch den beabsichtigten Neubau der westlichen Theile erklären lässt, schon am Tage der Einweihung bestand [1]).

Fig. 107.



Kathedrale von Amiens.

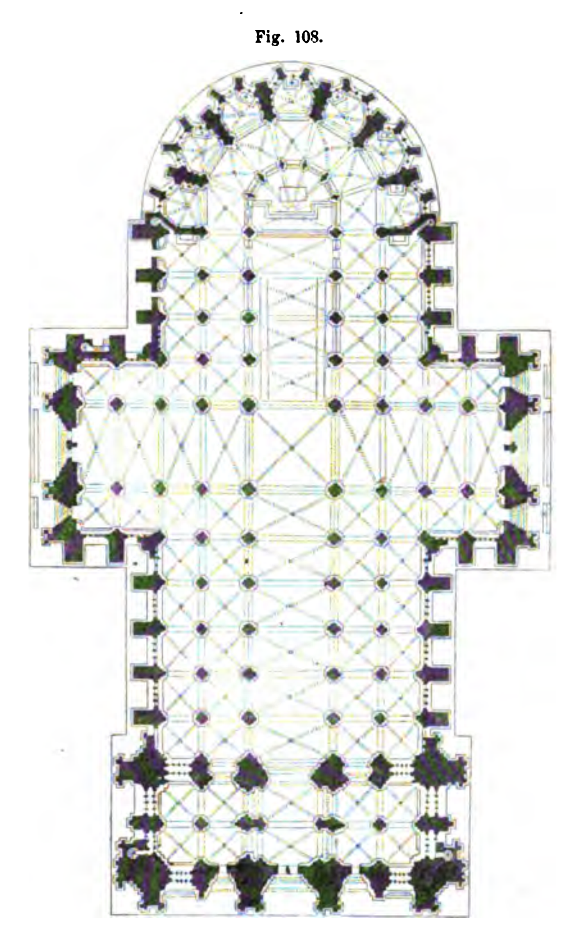
Endlich sprechen auch gewichtige innere Gründe dafür, dass der Plan der westlichen Theile, wie wir ihn kennen, nicht gleichzeitig, sondern sehr viel später und von einem anderen Meister angegeben ist, als der Plan des Chores. Dieser ist nämlich, wie unzweifelhaft feststeht, im Wesentlichen eine genaue Nachahmung des bei der Grundsteinlegung des Kölner Domes im Bau begriffenen und schon weit vorgeschrittenen Chores der Kathedrale von Amiens [2]). Die westlichen Theile dagegen bilden zwar mit diesem Chore ein sehr harmonisches Ganzes, aber in ganz anderer Weise als in Amiens oder an anderen gleichzeitigen französischen Kathedralen. Bei diesen ist nämlich der gerade Theil des Chores, als Vorbereitung

[1]) Die alte Beschreibung der bei der Translation des Reliquienschreins der drei Könige aus der alten Kirche in die neue am Tage der Einweihung angeordneten Procession (Crombach a. a. O. S. 817) ergiebt nämlich, dass diese über die Strasse ging, was schwerlich geschehen sein würde, wenn man Chor und Langhaus verbunden hätte.

[2]) Die einzige wichtige Verschiedenheit beider Chöre besteht darin, dass, während in Köln alle Kapellen des Kranzes gleich sind, in Amiens die mittlere (als Kapelle der Jungfrau) länger gebildet ist und weiter hinaustritt. Es scheint indessen, dass dies

auf den Umgang und Kapellenkranz der Rundung, fünfschiffig, das Langhaus aber dessenungeachtet dreischiffig gehalten, und das Kreuzschiff eben deshalb nur um ein Joch über die Breite des fünfschiffigen Chores ausladend.

Fig. 108.



Dom zu Köln.

Allerdings ist dadurch im gezeichneten Grundrisse die Kreuzgestalt nicht sehr anschaulich, allein dieser Mangel verschwindet bei der wirklichen Aus-

---

eine spätere, wenn auch nicht viel spätere Aenderung ist. Der Chor von Amiens erhielt erst um 1269 Glasgemälde, war aber schon 1220 begonnen und ohne Zweifel unmittelbar in den unteren Theilen ausgeführt, so dass der Kölner Meister ihn wohl kennen konnte. — Wer die Uebereinstimmung dieser Chöre zuerst entdeckt hat, wissen wir nicht, jedenfalls war sie in Deutschland schon bekannt, als Felix de Verneilh sie

führung vollkommen, da das Kreuzschiff durch seine Höhe sich von den Seitenschiffen ablöst und die grössere Breite des Chores sich augenscheinlich als die Vorbereitung des Umschwunges darstellt. Auch lagen die Kapellen des Langhauses, welche jetzt die westlichen Seiten der Kreuzarme verdecken, nicht im ursprünglichen Plane. Der Meister des Kölner Langhauses folgerte dagegen aus der fünfschiffigen Anlage des Chores, dass auch das Langhaus fünfschiffig sein und das Kreuzschiff nicht bloss mit einer, sondern mit zwei Arcaden ausladen müsse. Auch in Frankreich giebt es fünfschiffige Kathedralen; die von Paris, wo das Langhaus bei der Gründung des Kölner Domes schon vollendet, die von Bourges, wo es aber wahrscheinlich erst nach 1280, die von Troyes, wo es im Anfange des vierzehnten Jahrhunderts, und endlich die von Clermont-Ferrand in der Auvergne und von Orléans, wo es ohne Zweifel später als an unserem Dome begonnen wurde. Allein keine dieser Kirchen hat die bedeutsame Ausbildung der Kreuzform, welche den Kölner Dom auszeichnet. In Bourges fehlt das Kreuzschiff ganz, in Paris hat es gar keine, in Clermont und in Orléans nur eine geringe Ausladung, in Troyes ist es einschiffig. Der Plan des Kölner Meisters ist daher ganz eigenthümlich und entspricht vermöge seiner grossartigen, aber etwas abstracten Consequenz mehr dem Geiste des vierzehnten Jahrhunderts, als der Frühzeit des gothischen Styles. Jedenfalls wird man annehmen dürfen, dass der Meister, welcher bei der Choranlge dem Vorbilde von Amiens so genau folgte, auch bei der Anlage des Langhauses sich den Grundsätzen der damaligen französischen Schule näher angeschlossen haben würde, wie denn auch die weiter unten zu erwähnende Klosterkirche zu Altenberg bei Köln, welche wir als ein Werk des ersten Dombaumeisters betrachten können, wirklich wie in Amiens den fünfschiffigen Chor und das dreischiffige Langhaus hat[1].

---

in den Annales archéologiques VII, 57, 225, und VIII, 117 ausführlich nachwies. Oeffentlich ausgesprochen wurde dieser Hinweis auf die Abstammung der Kathedrale von Köln zuerst durch Reichensperger im Domblatt 1845, Nro. 11.

[1]) Dr. Ennen in seiner vor Kurzem ausgegebenen historischen Einleitung zu dem Kupferwerke von Franz Schmitz glaubt (S. 18) gegen meine Ausführungen die Ansicht aufrecht halten zu müssen, dass die Zeichnungen für den ganzen Kölner Dom schon im Laufe des Jahres 1247 entworfen worden. Er giebt dafür aber keine neuen Beweise, sondern hält es nur für wahrscheinlich, dass das Kapitel, da es schon am 25. März 1247 den Beschluss eines Neubaues gefasst und einen Baufonds begründet habe, auch für einen Plan des Neubaues gesorgt haben werde. Ich glaube diese Gründe schon oben widerlegt zu haben. Uebrigens beschränkt Herr Dr. Ennen seine Behauptung (im Gegensatze gegen die ähnlich lautende seiner Vorgänger) dadurch, dass er zugesteht, dass der Plan des Langhauses und Querschiffes, welcher der in unvollendetem Zustande auf uns gekommenen Ausführung, zum Grunde gelegen habe, nicht der ursprüngliche, sondern ein im 14. oder 15. Jahrhundert nach den damals

Besonders diese, aus den vorausgeschickten historischen Daten fast mit Nothwendigkeit hervorgehende Folgerung, dass der Grundplan des Kölner Domes nicht das Werk eines, sondern zweier durch einen Zeitraum von etwa 70 Jahren getrennten Meister sei, hat lebhaften Streit hervorgerufen. Boisserée war zu der Annahme eines schon im Jahre 1248 gefertigten Gesammtplanes nicht bloss durch die historische Voraussetzung der totalen Zerstörung des alten Domes bei jenem Brande, sondern auch durch ästhetische Gründe bestimmt worden. Er betrachtete diesen Gesammtplan als eine so vollendete, so harmonische, so unvergleichliche Conception, dass sie nur wie die gerüstete Minerva mit einem Male aus dem Haupte eines Meisters hervorgegangen sein könne, er glaubte in diesem einen vor allen seinen Zeitgenossen mächtig hervorragenden Genius, einen der grössten Künstler aller Zeiten zu erkennen. Die stückweise Entstehung dieses Planes schien ihm eine Unmöglichkeit, die Annahme einer solchen eine Lästerung. Er konnte sich daher, auch als die oben erwähnten urkundlichen Entdeckungen schon zum Theil bekannt geworden waren, nicht von seiner älteren Ansicht trennen, und vertheidigte sie auch da noch mit liebenswürdiger Wärme [1]).

Ihm sind dann auch andere bedeutende Forscher beigetreten, indem sie aus technischen Gründen beweisen zu können glaubten, dass der Erbauer des Chores schon auf einen völligen Neubau und die Errichtung eines fünfschiffigen Langhauses von den gegenwärtigen Dimensionen gerechnet habe, und diesen technischen Beweis für gewichtiger hielten, als die aus den Urkunden entnommenen Gründe. Allein die unwidersprechliche Thatsache, dass im Jahre 1319 oder doch 1306 selbst Mitglieder des Domkapitels keine Ahnung davon hatten, dass das Langhaus des alten Domes durch einen Neubau verdrängt werden sollte, ist mit der Annahme, dass damals schon ein Plan für einen solchen Neubau vorlag, unvereinbar, und jene technischen

---

zur Geltung gekommenen Bauprincipien veränderter gewesen sei. Dadurch verliert dann die Controvorse den wesentlichen Theil des Interesses, den sie bisher hatte, und die Frage, ob die Domherren im Jahre 1247 einen uns unbekannten, verloren gegangenen Plan anfertigen lassen oder nicht, wird eine ziemlich müssige. Nach den sehr überzeugenden Ausführungen, welche einer der grössten praktischen Kenner der gothischen Baukunst, der Oberbaurath Schmidt in Wien, in seinem schon oben erwähnten Vortrage (Mitth. d. k. k. Centr.-Comm. Bd. XII, 1867, S. 6) giebt, muss man annehmen, dass man im 13. Jahrhundert „Pläne, wie wir sie gegenwärtig anfertigen, gar nicht gekannt", und erst im 14. oder 15. Jahrhundert angefangen habe, die nach unseren Begriffen sehr unvollkommenen Planzeichnungen, wie sie in Strassburg, Wien u. a. a. O. gefunden sind, auf Pergament auszuführen. Was man danach unter einem im J. 1247 gefertigten Plane zu verstehen habe, ist noch sehr unklar, und wird sich allenfalls auf die einfache Andeutung einer Grundrissform beschränken.

[1]) Domblatt 1846, Nro. 15.

Gründe entbehren der chronologischen Basis, indem die Anlagen, auf welche sie sich beziehen, gewiss nach dem Jahre 1319, wahrscheinlich sogar erst nach 1322 entstanden sein werden [1]). Man wird daher, bis sich eine bessere

[1]) Dieser bereits in der ersten Auflage dieses Bandes (1856) ausgesprochenen Ansicht ist zunächst von Kugler in s. Gesch. d. Baukunst, Bd. III (1859) S. 221, dann von Springer in den Mitth. d. k. k. Centr.-Comm. Band V (1860), S. 203 ff. widersprochen worden. Beide beseitigen den Inhalt jener Urkunden durch eine kurze Bemerkung. Kugler glaubt, dass sie „eine verschiedenartige Auffassung zulassen" dürfte. Springer giebt zwar zu, dass die in jenen Urkunden auftretenden Personen an einen Neubau des Langhauses nicht geglaubt hätten, hält aber dafür, dass es auf solche subjective Meinungen nicht ankomme. Auch ihre technischen Gründe sind (wenn ich Kugler's kurze Andeutungen richtig verstehe) verwandt. Kugler findet in dem monströsen Verhältnisse der Höhe zur Länge des Chorraumes, Springer in der statischen Nothwendigkeit einer diesem kolossalen Bau entsprechenden Gegenstütze den Beweis der ursprünglichen Absicht eines neuen Langhauses. Mir scheint dieser Beweis nicht ausreichend, da wir über die Grösse, Structur und selbst Lage des alten Domes zu wenig unterrichtet sind, um zu wissen, welche Mittel des Anschlusses und der Stütze derselbe dem Baumeister bot. Man braucht nur an dem schon im Texte angeführten Dome zu Tournay die gewaltige Differenz der Höhe des neuen Chores zu dem alten Langhause zu betrachten, um sich zu überzeugen, dass die Baumeister des Mittelalters in Beziehung auf Harmonie und auf statische Gründe nicht so schwierig und ängstlich waren, um sich die Verschönerung eines einzelnen Theiles, wenn sich die Gelegenheit dazu bot, zu versagen. Auch giebt das fünfhundertjährige fragmentarische Bestehen des Kölner Domchores einen nicht verächtlichen Beweis dafür, dass der Baumeister des Chors keineswegs „ein Stümper" gewesen zu sein braucht, um an die Haltbarkeit desselben auch ohne ein gleich hohes Langhaus zu glauben. Ein zweites Argument, in welchem sich beide Forscher begegnen, scheint auf den ersten Blick viel gewichtiger. Es ist richtig, dass die Ostwände des Querschiffes, welche neben dem Chore schon im 14. Jahrhundert aufgeführt waren, und noch mehr, dass die von Zwirner entdeckten alten Fundamente, welche bis zur mittleren Eingangshalle des südlichen Querschiffes reichten, die Absicht anzeigen, dem Querschiffe die gegenwärtige Ausdehnung zu geben, was wieder, wie im Texte auf S. 408 gezeigt, auf ein fünfschiffiges Langhaus schliessen lässt. Allein es fehlt jeder Beweis, dass jene Ostwände und diese Fundamente vor dem Jahre 1319, also vor der Zeit wo man den Beschluss fasste, den Neubau weiter durchzuführen, entstanden sind. Zwirner (im Kölner Domblatt November 1843) hat zwar diese Fundamente des Kreuzschiffes denen des Chores in der Steinbehauung und Meisselführung gleich gefunden und schliesst daraus, dass sie gleichzeitig errichtet worden. Allein schwerlich hat er die Fundamente der östlichen Theile des Chors untersuchen können; seine Vergleichung bezieht sich daher nur auf die dem Kreuzschiffe angrenzenden Theile des Chors, welche ohne Zweifel nicht der ersten Bauzeit (etwa bis zum Tode des Meisters Gerhard, 1302), sondern der letzten, der Einweihung des Chores vorhergehenden Zeit angehören. Die Bauweise des Mittelalters war eben eine andere wie die heutige; man arbeitete nicht mit völlig festgestelltem Plane und zuverlässig fliessenden Mitteln. Der Architekt musste vor Allem streben, sichtbare über den Boden hinausragende Leistungen zu schaffen, um zu weiteren Beiträgen anzureizen. Die Architekten der gothischen Schule kannten zwar die Wichtigkeit sorgfältig aus-

ufklärung der Sache findet, an der Annahme festhalten müssen, dass der ursprüngliche Neubau sich nur auf den Chor beschränkt habe und erst im vierzehnten Jahrhundert der Beschluss zur weiteren Ausdehnung des Neubaues gefasst und der Plan für das Langhaus ausgearbeitet sei.

Der künstlerische Werth des Gebäudes und das Verdienst der beiden dabei mitwirkenden Meister wird durch diese Annahme keinesweges geschwächt. Dies letzte erscheint vielmehr dadurch erst in seinem rechten Lichte. Erfinder des bei diesem Dome angewendeten Systems waren sie beide nicht. Es war bereits in Frankreich erfunden, wenn man es so nennen will. Denn eigentlich darf man bei solchen Systemen von Erfindung nicht sprechen; sie entstehen nicht im Kopfe eines einzelnen Meisters, sondern sind das organische Resultat der geistigen und physischen Verhältnisse, das nur allmälig, durch die anhaltende gleichartige Thätigkeit vieler, im Anschluss an einander arbeitender Künstler zu Tage gefördert, erkannt und festgestellt wird. Diese Arbeit war nun in Frankreich vollendet und es kam nur darauf an, ihre Resultate für Deutschland zu gewinnen, den neuen Styl dem deutschen Geiste anzueignen. Und zu dieser künstlerischen Aufgabe haben beide Meister kräftig und in gleichem Maasse mitgewirkt. Der von 1248, indem er, die Erfahrungen der französischen Bauhütten an Ort und Stelle erforschte und nicht bloss die besten Vorbilder wählte, sondern sie bereits mit kritischem Sinne betrachtete, und sie in der Consequenz der Anordnung und in der Feinheit der Ausführung zu übertreffen suchte. Der spätere Meister aber, indem er, statt auf die französische Praxis zurückzugreifen, auf dem-

geführter Fundamente sehr wohl; sie verfuhren nicht mehr so leicht, wie die des romanischen Styls (vgl. Viollet-le-Duc s. v. Fondation, Vol. V. p. 524). Aber sie mussten sich doch nach den Umständen richten und hielten sich daher wo möglich nicht lange bei den Fundamenten auf. Auch hier wird man diese keinesweges gleich anfangs vollständig für den ganzen Chor, sondern nur nach und nach für einzelne, in sich zusammenhängende Theile gelegt haben, um dann erst später, wenn diese bis zu gewisser Höhe gediehen, weiter mit den Grundbauten fortzuschreiten. Mertens und Lohde, welche in einem sogleich näher anzuführenden Aufsatze in der Zeitschrift für Bauwesen, 1862, die Thätigkeit des ersten Dombaumeisters genau festzustellen suchen, vermuthen (S. 352) gewiss mit Recht, dass man zuerst nur das Rundhaupt, die sieben Kapellen der Rundung des Chores nebst den ihnen entsprechenden acht Pfeilern fundamentirt, und erst sehr viel später, nachdem die Kapellen schon überwölbt und überdacht worden, die Langseite des Chores und zwar auf der Nordseite, in Angriff genommen habe. Sie nehmen an, dass dies etwa im Jahre 1260 und zwar nur auf der Nordseite geschehen sei. Ohne Zweifel geschah aber auch dies nur stückweise und mit Unterbrechungen, welche theils durch die Ausarbeitung der oberen Wände des Rundpunktes, theils durch die öffentlichen Unruhen, denen Köln unterlag, herbeigeführt wurden, so dass man erst spät zur Fundamentirung der westlichen Theile und somit zu dem Anfange des Kreuzschiffes gelangte.

selben Wege theoretischer Ergründung noch weiter fortschritt, und aus den gefundenen Principien selbständige neue Consequenzen zog. Er vollendete dadurch die Aneignung des neuen Styls und die Befreiung der deutschen Schule aus der Abhängigkeit von der französischen. Obgleich er dabei theoretisch nicht mehr ganz auf dem Boden seines Vorgängers stand, vermochte er bei der Fortsetzung des gemeinsamen Werkes sich den Anfängen desselben so genau anzuschliessen, dass seine Fortsetzung mit ihnen ein völlig harmonisches Ganzes bildet. Dies Verdienst ist um nichts geringer als das der Erfindung des Ganzen, mit Einschluss des Chores, der dann doch da dem von Amiens nachgebildet, nur in sehr bedingter Weise das Eigenthum des ausführenden Meisters war. Die starke Betonung künstlerischer Selbständigkeit und völliger Originalität ist nur die Folge falscher, unpraktischer Theorien. Die Kunst steht stets im historischen Zusammenhange; sie ist keine Schöpfung aus dem Nichts, sondern geht überall von gegebenen Verhältnissen aus. Vor Allem aber gilt dies von der Architektur; ihre besten Werke sind nicht die, in welchen die künstlerische Individualität hervortritt, sondern die, in welchen sie in die objective Gestaltung übergeht. Und darin bestand hauptsächlich der Vorzug der mittelalterlichen Baumeister, dass sie von jener falschen Prätention noch nicht berührt und vielmehr nach besten Principien und im engsten Schulzusammenhange zu arbeiten gewohnt waren. Diese Gemeinsamkeit ganzer künstlerischer Generationen ist aber, wenigstens für die Architektur, etwas sehr viel Grösseres und Schöneres, als die Genialität eines vereinzelten, seine Zeitgenossen weit überragenden Künstlers, so dass wir auch in ästhetischer Beziehung diese neue Aufklärung des Sachverhältnisses nicht zu bedauern brauchen.

Diese Betrachtung führt uns auf die Frage nach den Namen der Meister. Denn wenn wir auch dem vermeintlichen Schöpfer des Planes nicht die für ihn beanspruchte Stellung einräumen können, wenn auch das Verdienst sich unter Mehrere vertheilt und am Chore nicht sowohl in der Erfindung, als in der Ausführung besteht, so giebt doch eben diese unvergleichliche Ausführung, die weise Berechnung und Abwägung der Massen, das feine Gefühl, welches sich in jedem Theile äussert, schon dem Chorbau eine ausgezeichnete, in allen Zeiten anerkannte Bedeutung, und es ist von hohem Interesse, die Namen der Urheber desselben kennen zu lernen. Auch hier indessen haben wir zunächst einige Prätendenten zurückzuweisen.

Nicht unbedeutende Stimmen haben es wenigstens für sehr wahrscheinlich erklärt, dass kein Geringerer, als der berühmte Albertus magnus, Albert von Bollstädt, der grösste deutsche Gelehrte und Philosoph des dreizehnten Jahrhunderts, den seine ungewöhnlichen physikalischen und mathemathischen Kenntnisse in den Ruf der Zauberei brachten, der Schöpfer

:ines so bedeutenden Werkes gewesen sein könne[1]. Albert lebte von 1249 bis 1260 als Mönch und Lehrmeister im Dominikanerkloster zu Köln, zog sich auch, nachdem er nur drei Jahre die bischöfliche Würde in Regensburg ertragen hatte, wieder in die Stille dieses Klosters zurück, und es scheint auch, dass er hinlängliche architektonische Kenntnisse besass, um einen einfachen Bau anzuordnen[2]. Allein unmöglich konnte der gelehrte, vielschreibende Mann sich auch die praktische Uebung erworben haben, welche zur Ausführung der Details nöthig war[3], und schwerlich würde er sich entschlossen haben, den Chor von Amiens, wenn er ihn überhaupt kannte, nach Köln zu übertragen. Da überdies eine bestimmte Nachricht über seine Mitwirkung am Dombau nicht existirt, da er im Jahre 1280 starb, und also an der Erfindung des Langhauses keinen Antheil haben kann, da die Zahlensymbolik, welche man auch diesem Dome zuschrieb, wenn überhaupt beabsichtigt, von Amiens hierher gelangt war, so fallen alle Gründe für seine Betheiligung fort[4]. Noch geringer sind die Ansprüche des Bischofs von Paderborn, Simons von der Lippe, da sie sich bloss auf eine dunkle Notiz aus später Zeit gründen[5].

Wohl aber erfahren wir aus einzelnen Urkunden, welche in den sogenannten Schreinsbüchern der Stadt Köln enthalten sind und an sich, da diese Bücher nur die amtliche Feststellung der Besitzveränderungen des Grundeigenthums bezwecken, keine nähere Beziehung auf die Fortschritte des Dombaues haben, eine Reihe von Namen der aufeinanderfolgenden Meister. Es sind keinesweges hochgestellte Geistliche, sondern schlichte Steinmetzen,

[1]) Zuerst der Kanonikus Böcker mit Wallraff's Zustimmung in dessen Beiträgen zur Geschichte der Stadt Köln, 1818, S. 195, dann (1844) mit bestimmterer Behauptung Kreuser in den Kölner Dombriefen S. 193 ff.

[2]) Vgl. was weiter unten über den ihm zugeschriebenen Chor der Dominikanerkirche zu Köln mitgetheilt wird.

[3]) Weshalb Kugler in dem vortrefflichen Aufsatze in der deutschen Vierteljahrsschrift 1842 (kl. Schr. II, 131) die Hypothese aufstellte und geistreich ausführte, dass Albertus mit einem schlichten Steinmetzmeister gemeinschaftlich den Plan gefertigt habe.

[4]) Welche auch schon von Boisserée (Beschr. 1842, S. 11) und von Guhl im Texte des Atlas zu Kugler's Kunstgeschichte mit triftigen Gründen bestritten worden ist.

[5]) Kreuser, Dombriefe a. a. O., welcher freilich von der Voraussetzung ausgeht, dass nur die Geistlichkeit damals den Plan erdenken konnte und musste, gründet diese Ansprüche auf die Nachricht, dass Erzbischof Conrad am 15. August 1248 den Grundstein „cum consilio et industria Simonis, qui tunc in arte architectonica praecipue celebrabatur", gelegt habe. Allein diese an sich zweideutige Nachricht ist nur ein handschriftlicher Zusatz zu der im Jahre 1418 verfassten Chronik des Gobelinus Persona. Vgl. Domblatt 1842, Nro. 26. Auch zeigen die im Jahre 1262 begonnenen Reparaturen des Domes zu Paderborn, bei denen die Annahme einer Einwirkung dieses Bischofs viel näher liegt, einen ganz anderen Styl als der Kölner Dom.

unbekannte, von keinem Geschichtsschreiber überlieferte Namen. Zu ihnen dürfen wir jedoch nicht den Heinrich Sunere von Köln rechnen, für welchen man den Ruhm der Erfindung des Planes in Anspruch genommen hat, da die Bezeichnung als „petitor structurae majoris ecclesiae“, welche er in einer Urkunde von 1248 erhält, eher auf einen angestellten Einsammler der Beiträge zum Dombau, als auf einen Baumeister schliessen lässt[1]. Dagegen dürfen wir als ersten Meister und somit als Urheber des Chorplanes jenen Meister Gerhard betrachten, welcher in der schon angeführten Urkunde vom Jahr 125[illegible] und zwar rühmend erwähnt wird, indem das Kapitel ihm, der als Steinmetz und Obermeister (Rector fabrice) bezeichnet wird, wegen seiner Verdienste um den Dombau einen schon von ihm bebauten Platz gegen mässigen Zins verleihet[2]. Ueber seine früheren Lebensverhältnisse wissen wir nur, dass schon sein Vater von dem benachbarten Dorfe Riel nach Köln gezogen und anscheinend ein wohlhabender Mann war[3], dann, dass er selbst im Jahre 124[illegible], damals noch bloss als Steinmetz bezeichnet, einen Bauplatz erwarb und im folgenden Jahre ein darauf erbautes Haus verkaufte. Im Jahre 1302 wird er als verstorben erwähnt, und mehrere seine Kinder betreffende Urkunden ergeben, dass er ein ziemlich bedeutendes Vermögen hinterlassen haben muss.

---

[1]) Fahne, dessen fleissiger Durchforschung der Schreinsbücher wir die meisten der weiter unten anzugebenden Nachrichten verdanken, übersetzt in seinen: Diplomatischen Beirägen zur Geschichte der Baumeister des Kölner Domes, Düsseldorf 184[illegible], jenen Titel als „Bewerber um das Amt eines Domwerkmeisters“ und erklärt den Heinrich Sunere deshalb für den Verfertiger des Planes. Allein es wäre unerhört, eine Bewerbung zum Titel zu erheben, und die im Texte gegebene Erklärung ist jedenfalls viel wahrscheinlicher. Vgl. andere Gründe gegen Fahne's Meinung bei Merlo, Nachrichten über Kölnische Künstler, s. v. Sunere S. 472. Eine Urkunde vom Jahr 134[illegible] (in Mone, Anzeiger für Kunde des Mittelalters 1838, S. 185) ergiebt, dass Petitio der hergebrachte Ausdruck für die Collecten zum Kirchenbau war, und es ist sehr denkbar, dass statt der officiellen Bezeichnung Nuntius petitionum, welche in dieser Urkunde vorkommt, der vulgäre Sprachgebrauch das Wort petitor gebildet hatte, welches dann auch in die den Ankauf eines Hauses enthaltende Notiz des Kölner Schreinsbuches übergehen konnte. —

[2]) Die Urkunde ist oft abgedruckt, von Boisserée in der Beschreibung des Domes, von Fahne a. a. O. S. 56, von Merlo u. a.

[3]) Daher führt Gerhard in den Urkunden meistens den Namen de Rile, zuweilen auch nach einer von seinem Vater erworbenen Besitzung in Köln selbst, auf welcher er vielleicht geboren war, den Namen dictus de Ketwig. Man hat ihn früher mit einem Gerhard von St. Tront (de Scto Trudone), der ebenfalls in Schreinsurkunden vorkommt, verwechselt, Fahne a. a. O. weist aber nach, dass beide nicht identisch sind. — Genaue Nachrichten über ihn giebt der Aufsatz: Die Gründung des Cölner Doms und der erste Dombaumeister, von F. Mertens und L. Lohde in der Zeitschrift für Bauwesen Bd. XII (1862) Sp. 163 ff. Die Verfasser versuchen durch eine Reihe von erwiesenen Thatsachen und Hypothesen seine künstlerische Biographie, namentlich die Gebäude festzustellen, an welchen er seine Studien oder für welche er den Plan gemacht habe.

Vielleicht hatte seine Wirksamkeit am Dome schon früher aufgehört, denn eine Urkunde von 1296 nennt einen gewissen Arnold als Dombaumeister. Diesem Arnold folgte, wahrscheinlich bald, sein Sohn Johannes, welchen wir seit 1308 als magister operis majoris ecclesiae oder als magister operis de summo, seit 1319 aber stets als Rector fabricae aufgeführt finden, so dass dies eine höhere Stellung, etwa die des Obermeisters, anzudeuten scheint, neben welchem dann muthmaasslich noch andere Werkmeister (magistri) angestellt waren [1]). Er starb erst 1330 oder 1331, war daher zur Zeit der Einweihung des Chores im Amte und ist also aller Wahrscheinlichkeit nach der Erfinder des Gesammtplanes [2]). Ihm und seinem Vater ist aber auch die Ausführung der oberen Theile des Chores, der Oberlichter, der feinen, in vollendeter Eleganz aufsteigenden Fialen und Strebebögen zuzuschreiben, während der Plan des Chores und die strengeren Formen des unteren Stockwerkes das Verdienst Meister Gerhard's sind.

Nach diesen umständlichen, aber bei der Wichtigkeit des Gegenstandes nicht zu umgehenden Untersuchungen komme ich endlich zum Gebäude selbst. Seine wundervolle Schönheit ausführlich zu beschreiben, kann nicht meine Aufgabe sein. Alle Jahrhunderte haben sie anerkannt; schon Petrarca, obgleich klassisch gebildeter Italiener, widmet ihr bei seiner Durchreise im Jahre 1331 einige rühmende Worte [3]), und die Ablassbriefe der Erzbischöfe sprechen sich noch stärker aus [4]). Selbst in den Zeiten der Renaissance behielt der Kölner Dom enthusiastische Verehrer, und seit dem wiedererwachten

---

[1]) Neben und über den technischen Werkmeistern standen gewisse provisores oder procuratores (wie in den Urkunden von 1273 und 1285 bei Lacomblet Urkundenbuch Nro. 652 dieselben Personen abwechselnd genannt werden), wie es scheint immer Geistliche, gewöhnlich sogar Domherren, welche meistens ebenfalls Magister genannt werden. Vgl. Fahne a. a. O. S. 73 Nr. XXVIII, wo im Jahre 1310 in derselben Urkunde die magistri seu provisores fabrice und der magister operis seu fabrice vorkommen. In Xanten war magister fabrice stets der Vorstand der Kirchenfabrik, also gleichbedeutend mit dem provisor fabrice, während der Baumeister magister lapicida oder schlechtweg magister genannt wurde (vgl. die unten S. 423 citirte Schrift).

[2]) Einen Beweis der Achtung, in welcher Meister Johannes stand, giebt das Necrologium von Gross-St.-Martin, indem ihm darin (wie gewöhnlich ohne Jahresangabe) die für einen Laien ohne bedeutenden Rang ungewöhnliche Ehre der Aufführung zu Theil geworden ist: 15. Mart. Johannes laicus rector operis majoris eccl. Colon. (Böhmer Fontes hist. germ. III, 347).

[3]) In dem Briefe an den Kardinal Colonna, Epistol. famil. IV: Vidi templum arte media pulcherrimum, quamvis incompletum, quod haud immerito summum vocant (Boisserée, 1842, S. 20).

[4]) Wilhelm von Gennep in der Urkunde von 1357 bei Crombach a. a. O. S. 823: Opus ditissimum fabricae nostrae, cum omni exactissima operariorum diligentia, miranda pretiositate — jamdudum inceptum.

Verständniss mittelalterlicher Kunst haben nicht bloss Deutsche, sondern auch Ausländer ihn für die glänzendste Leistung des vollkommenen gothischen Styls aller Länder erklärt [1]), ist in Deutschland die Riesenaufgabe der Vollendung des gewaltigen Monumentes zur Nationalsache geworden. Ueberdies darf ich darauf rechnen, dass die meisten meiner Leser schon unter diesen himmelhohen Gewölben und zwischen dem Walde von Fialen und Bögen der obern Theile gewandelt sind, oder sich doch aus dem Boisserée'schen oder dem Schmitz'schen Prachtwerke eine lebendigere Anschauung verschaffen werden als blosse Worte ihnen zu geben vermögen. Ich beschränke mich also auf wenige Bemerkungen. Im Wesentlichen hat, wie gesagt, der Meister des Chores den Dom von Amiens zu seinem Vorbilde genommen; die ganze Anordnung, die Grundverhältnisse der Schiffe und des Pfeilerabstandes, die Höhenverhältnisse, namentlich auch die gewaltige Höhe des Mittelschiffes, welche sich zu der der Seitenschiffe wie 5 zu 2 verhält, die Durchbrechung des oberen Theiles durch ein durchsichtiges Triforium und durch hohe, bis an den Rand der Scheidbögen gehende Oberlichter, selbst das Maasswerk einiger Fenster sind völlig wie dort. Aber es ist die Nachbildung eines grossen Meisters, der nichts ungeprüft annahm, sondern die Intentionen seines Vorgängers erforschte und besser auszudrücken suchte, und die Details so glücklich verbesserte, dass sein Werk neben jenem Vorbilde wie die reife, prachtvoll entwickelte Blume neben der nur halbgeöffneten Knospe erscheint.

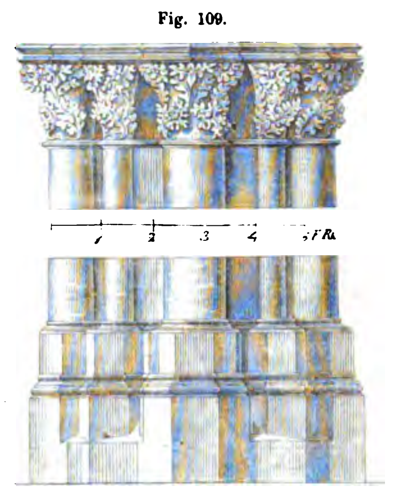
Meister Gerhard, indem er den Dom zu Amiens benutzte, kannte doch auch andere französische Bauten, namentlich den Chor der Kathedrale von Beauvais, welcher etwas früher als der von Köln ebenfalls mit genauem Anschluss an den Plan von Amiens errichtet wurde und denselben in einigen Punkten zu verbessern suchte. Aber gerade indem wir beide Nachbildungen vergleichen, sehen wir, wie viel selbständiger der deutsche Meister verfuhr, als der von Beauvais. In manchen Beziehungen stimmen beide überein. Die Seitenwände der radianten Kapellen, welche in Amiens divergiren, haben sie durch Verstärkung der Strebepfeiler parallel gemacht; die Pfeiler des Rundpunktes sind etwas enger gestellt, die Oberlichter über denselben nicht mehr viertheilig, sondern zweitheilig, die absolute Höhe, der Ausdruck des Schlanken und Aufstrebenden, ist gesteigert. Aber der Meister von Beauvais übertrieb das Wagniss leichter und luftiger Anordnung, indem er auch die Breite des Mittelschiffes und den Pfeilerabstand vergrösserte, und verstiess dadurch gegen die Harmonie der Verhältnisse und sogar gegen die Solidität, so dass das Gewölbe einstürzte und man Zwischenpfeiler einschieben musste. Der Meister von Köln behielt dagegen

---

[1]) Z. B. Whewel, Archit. Notes of German churches p. 128. Aehnlich Hope.

ie engere und regelmässigere Pfeilerstellung bei, und suchte durch reinere nd bestimmtere Verhältnisse zu wirken; während in Amiens die inneren eitenschiffe etwas breiter, als die äusseren, beide zusammen etwas weiter ls das Mittelschiff sind, gab der Kölner Meister ihnen in beiden Beziehungen völlige Gleichheit und erreichte dadurch eine mehr harmonische Wirkung.

Fig. 109.



Dom zu Köln.

Vor Allem aber übertraf er seinen Vorgänger in den Details. In Amiens ist die Bildung der Pfeiler keine sehr glückliche; es sind kantonirte Rundpfeiler, an denen die schlanke Haltung der Dienste mit der Dicke des Kernpfeilers, das kleinere Kapitäl mit dem grösseren contrastirt, deren hohe Dienste durch die Deckplatte der unteren Kapitäle, durch ein Kapitäl am unteren Gesims des Triforiums, und endlich durch den Fenstersims der Oberlichter durchschnitten sind. Meister Gerhard hat die Function des Pfeilers vollständig verstanden und aufs Schönste ausgedrückt. Den runden Kern hat er zwar beibehalten, die Dienste noch wie dort als Dreiviertelsäulen an ihn, zum Theil sogar, wie bei der Herstellung entdeckt ist, frei angelegt, aber er hat ihre Zahl vermehrt, zwischen die vier grossen Dienste an den Hauptpfeilern je zwei kleinere eingeschoben, so dass die Gewölbgurten und Scheidbögen auf jeder Seite durch drei Dienste getragen werden, von denen die der Frontseite ununterbrochen und kühn bis zu ihrem Kapitäle unter den hohen Gewölben hinaufsteigen [1]). In den Seitenschiffen sind statt dieser zwölf nur acht, an der Rundung, wo die Pfeiler wegen ihrer

Fig. 110.

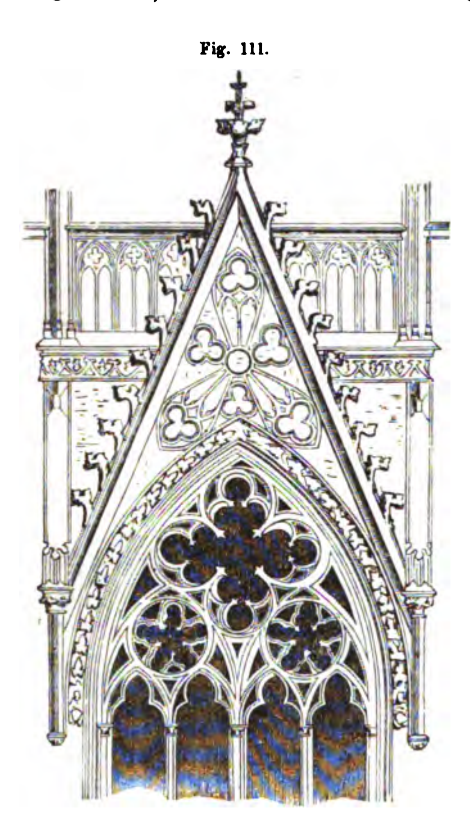


Dom zu Köln.

[1]) Pfeiler dieser Art finden sich auch in der Kathedrale von le Mans und in St. Denis, vgl. oben S. 129 und 130.

engen Stellung eine mehr längliche Gestalt erhalten haben und eine einfache Halbsäule zum hohen Gewölbe aufsteigt, zehn solcher Dienste angebracht. Bei der weiteren Ausführung ist immer das schönste Maass der Verschmelzung und Sonderung der Theile beobachtet. Die Basis schliesst sich in Amiens noch an den Kern und die einzelnen Dienste an. Hier bildet sie unten eine einige Gestalt, im Wesentlichen rautenförmig, aber mit vorspringenden Ecken, aus welchen sich dann erst die polygonförmigen Füsse der einzelnen Dienste entwickeln. Das Kapitäl des Kernes ist verschwunden, nur die Dienste haben Kapitäle, die aber sämmtlich von gleicher Höhe und unter sich und mit dem Kerne durch den in gleicher Weise herumgeführten Ring verbunden sind. Endlich besteht der Schmuck der Kapitäle aus zwei Reihen freier Blätter, welche stets wechselnd und in edelster Ausführung die Formen einheimischer Pflanzen in die Sprache des architektonischen Styles übersetzen [1]), während an den Kapitälen von Amiens und Beauvais noch der Grundgedanke des knospenförmigen Blattwerkes erkennbar ist. Das Maasswerk der unteren Fenster ist reich, aber noch in strengerer Weise ausgeführt, im vorderen Chore viertheilig, mit regelmässigen, durch rundbogige Pässe gefüllten Kreisen, in den Kapellen zweitheilig, mit drei über die Bögen gelegten Dreipässen [2]). In den Oberlichtern wiederholt sich dieselbe Anordnung, aber die Behandlung ist überall eine

Fig. 111.



Domchor zu Köln.

---

[1]) Nur an einzelnen Kapitälen findet sich noch fast romanischer Schmuck. So an einem zwei dichtgestellte aus einander hervorwachsende akanthusartige Blätter, an einem anderen statt der oberen Blätterreihe menschliche Köpfe, die aus einem Blumenkelche hervorblicken.

[2]) Diese Art des Maasswerkes findet sich auch in der Ste. Chapelle von Paris und es ist allerdings möglich, dass die Kölner Hütte, bevor sie zur Ausführung der Fenster

andere, die Formen sind nicht bloss in so weit reicher, als es die verschiedene Bedeutung dieser Theile erforderte, sondern auch minder strenge aufgefasst und dem Charakter der späteren Zeit entsprechend, in welcher man zur Ausführung des Oberschiffes gelangte [1]). Auch im Aeusseren zeigt sich die weitere Entfaltung des Styles; das Vorbild von Amiens ist hier in allen Beziehungen überboten. Die Spitzgiebel über den Oberlichtern, welche sich auch dort finden, sind hier mit reicherem Maasswerk gefüllt, mit frei entwickelten Blumen besetzt, die Fenster in ihrer Gliederung mit einem reichen Blätterkranze und mit zierlichen Figürchen geschmückt. Vor Allem aber ist die Ausführung des Strebewerkes gelungen. Schon in Amiens sind die oberen Strebepfeiler kreuzförmig gestaltet und die Strebebögen, aber nur an den geraden Theilen des Chores, verdoppelt; in Köln sind diese Sicherungsmaassregeln auf allen Seiten durchgeführt. In beiden Kirchen tragen die Strebebögen Wasserrinnen, in Amiens ist aber ihre Verbindung durch Maasswerk bewirkt, welches die Form zweitheiliger Fenster hat, die unmittelbar auf dem Bogen stehen und daher seiner Linie folgend theils grösser theils kleiner sind. In Köln ist sehr viel schöner und zweckmässiger rosenartiges Maasswerk zwischen parallelen Linien angebracht. Vor Allem aber ist die prachtvolle Ausführung der Fialen zu bewundern, die regelmässige Entwickelung, mit der sie aus dem schweren Körper des Strebepfeilers hervorwachsen, die schlanke Gestalt ihres Emporsteigens, die auf die Fernwirkung aus ungeheurer Höhe so schön berechnete Behandlung des Blumenschmuckes ihrer Pyramide. Man kann, wenn man auf den oberen Gängen zwischen diesem Walde von edelsten Gebilden herumgeht, nicht genug erstaunen, mit welcher Sicherheit und Kühnheit diese Steinmetzen den richtigen Grad der Ausführung zu treffen, die wesentlichen auch von unten erkennbaren Züge zu betonen, das Kleinliche, das nicht bloss unwirksam, sondern selbst nachtheilig werden musste, zu vermeiden wussten. Nur ein höchst einsichtiger und zugleich grosser Meister konnte ein so feines Stylgefühl in seinen Schülern erwecken und zum bleibenden Erbtheil der nachfolgenden Generationen machen, und Meister Gerhard verdient daher, obgleich erst Meister Johannes die Ausführung leitete, einen Theil des Lobes, das diesen oberen Abeiten gebührt.

Die Anlage des Langhauses und den Entwurf der Façade und Thürme werde ich als Werke der folgenden Epoche erst künftig näher besprechen,

---

kam, von diesem Bau Kenntniss genommen hat, wie dies Felix de Verneilh in den Annales archéol. a. a. O. annimmt.

[1]) Dies bemerkt schon Kugler a. a. O., dem ich aber in sofern nicht beistimmen kann, als er in dieser weicheren Behandlung ein höheres, mehr durchgebildetes Princip erblickt, während mir jene strengere Weise schöner und mehr den Anforderungen des architektonischen Styles entsprechend scheint.

und gehe sofort zu einigen anderen Gebäuden über, welche während
langsamen Aufsteigens des Domchores als Nebenarbeiten der Kölner H
oder unter ihrem Einflusse entstanden. Das erste derselben ist die K
der Cistercienserabtei zu Altenberg[1]). Der Stifter und der erste Abt
Klosters (1133) waren aus dem mächtigen Geschlechte der Grafen von B
welches hier seine Grabstätte wählte und die Stiftung fortwährend begün
Auch Erzbischof Theodorich von Köln († 1214) liess sich hier begrab
und überhaupt erscheinen die Erzbischöfe, meistens Verwandte oder
Verbündete des benachbarten Dynastenhauses, als Gönner der Stiftung.
Alles macht es dann sehr erklärlich, dass bei dem im Jahre 1255 mit Un
stützung der Grafen begonnenen Neubau der Kirche die Meister der Kö
Domfabrik zu Rathe gezogen wurden. In der That finden wir in der An
und in den Details die grösste Uebereinstimmung, so weit sie zwischen
kolossalen Metropolitane und der einsamen, im entlegenen Thale errichte
Klosterkirche stattfinden konnte. Der Grundplan, die schlanken, auf
benden Verhältnisse, namentlich die bedeutende Höhe, mit der das Mitt
schiff über die sehr niedrig gehaltenen Seitenschiffe emporragt, sind
kleineren Maassstabe dieselben. Wie dort ist auch hier der Querarm dr
schiffig und der Chor, mit fünf Schiffen ansetzend, durch einen Kranz
sieben Kapellen geschlossen. Das Langhaus ist dagegen dem Herkomm
gemäss dreischiffig. Die Details sind zwar minder reich als in der Kath
drale, aber dennoch sehr elegant und völlig im Geiste des neuen St
Statt der Pfeiler sind hier, wie in anderen gothischen Cistercienserkirch
namentlich wie in Villers und Longpont, einfache Säulen angewendet, we
auf kelchförmigen, mit einfachen Blättern belegten Kapitälen die Gew
dienste tragen. Die Gewölbgurten haben die ausgebildete gothische Pro
lirung, die meist viertheiligen, aber am Chorschlusse auch hier zweitheili
Fenster wohlgebildetes, zum Theil selbst reiches Maasswerk, unter ihnen
ähnlich wie in Köln eine den Pfosten derselben entsprechende, viereck
eingerahmte Gallerie angebracht. Die Strebepfeiler und Strebebögen sin
zwar schlicht, aber dennoch giebt auch das Aeussere durch die verhältnis
mässig bedeutende Höhe seines schlanken Oberschiffes den Eindruck de
Leichten und Kühnen, während das Innere von vollendeter Eleganz un
Anmuth ist. Uebrigens ist nur der Chor und ein Theil des Kreuzschif
unmittelbar nach der Gründung ausgeführt, während das Langhaus in de
Details spätere Formen zeigt, und die Weihe erst im Jahre 1379 erfolgt
Auch die kolossalen acht- und sechstheiligen Fenster der Westseite und de
Kreuzfaçaden werden erst dem vierzehnten Jahrhundert angehören, obgleich
ihr reiches Maasswerk noch durchaus regelmässige geometrische Bildung ha

[1]) Schimmel, die Cistercienserabtei Altenberg. — E. Förster, Denkmale, Bd. IX.

Zu den Arbeiten, welche unter dem Einfluss der Bauhütte des Domes entstanden sind, können wir ferner in Köln selbst den im Jahre 1262 begonnenen und dem Albertus magnus zugeschriebenen[1]), im Anfange dieses Jahrhunderts abgebrochenen Chor der Dominicanerkirche rechnen, der nach Wallraff's Versicherung dem Domchore glich. Auch die angeblich schon 1260 geweihete Minoritenkirche daselbst wird einem solchen Einflusse zuzuschreiben sein. Sie hat einen einfachen, fünfseitig geschlossenen Chor, kantonirte Rundsäulen, Kelchkapitäle, die zum Theil nackt, zum Theil mit sehr einfachen Blättern ausgestattet sind, birnförmig profilirte Gurten, aber roh und plump geschnittene Scheidbögen; die Oberlichter und die Fenster des Chores sind mit einfachem, der Elisabethkirche von Marburg ähnlichem Maasswerk ausgestattet. Der ganze Bau ist zwar licht und geräumig, aber wie die Kirchen dor Bettelorden zu sein pflegen, bis zur Dürftigkeit schlicht und von minder edler Form, sogar in Einzelnheiten schon an den späteren entarteten Styl erinnernd. Indessen kann uns dies nicht bestimmen, die Kirche selbst in eine spätere Zeit zu setzen, da es begreiflich ist, dass diese Ordensbrüder den neuen Styl nur in möglichst sparsamer Weise anwandten[2]). In der Diöcese Köln giebt die Kirche der

---

[1]) Die älteste Nachricht über diese Bauthätigkeit des gelehrten Scholastikers war in einem Glasgemälde des Chores selbst gegeben, wo sich unter dem Bildniss des Albertus die Inschrift fand:

> Condidit iste chorum Praesul qui philosophorum
> Flos et Doctorum fuit Albertus, scholaeque morum
> Lucidus errorum destructor obesque malorum
> Hunc rogo Sanctorum numero Deus adde tuorum,

welche es allerdings noch zweifelhaft lässt, ob die Mönche, welche sie nach seinem Tode anfertigten, die Bauthätigkeit ihres grossen Mitbruders nicht übertrieben haben. Auch die Chronik der Stadt Köln (1499) schreibt ihm zu, dass er diesen Chor „meysterlich" gebaut habe. Noch bestimmter sagt sein, freilich erst im siebenzehnten Jahrhundert lebender Biograph, Vincentius Justinianus: Chorum — tamquam optimus architectus juxta normam et verae Geometriae leges — erexit, und an einer anderen Stelle: Chori formam et ideam suis manibus expressit. Beide späteren Nachrichten sind eigentlich keine Beweise, da sie ohne Zweifel nur auf der, schon durch jene Inschrift begründeten Tradition ruheten. Vgl. Kreuser a. a. O. und Christlicher Kirchenbau I, 376, sowie Merlo Nachrichten von Kölnischen Künstlern S. 19.

[2]) Lassaulx (zu Klein's Rheinreise S. 496) bezweifelt, dass die gegenwärtige Kirche noch die um 1260 geweihete sei, ein Zweifel, der durch die im Text aufgestellte Bemerkung beseitigt wird. Auch ist (wie v. Quast im D. Kunstbl. 1852 S. 196 anführt) die ganz ähnliche Dominicanerkirche in Regensburg ungefähr gleichzeitig, um 1273, gebaut. Mertens u. Lohde a. a. O. S. 178 dagegen vermuthen auf Grund historischer Nachrichten und daraus gezogener Schlüsse, dass der Chor dieser Kirche schon 1246 vollendet gewesen, und wollen (S. 183) dem späteren Dombaumeister Gerhard eine Mitwirkung an demselben zuschreiben.

Benediktiner-Abtei zu München-Gladbach[1]) ein Beispiel der raschen Wandelung des Styles und des Einflusses, welchen der Kölner Dombau ausübte. Im Jahre 1242 war, wie wir urkundlich wissen, ein Neubau beabsichtigt oder vielleicht schon begonnen[2]). Im Jahre 1275 erfolgte und zwar durch den berühmten, damals wieder in Köln lebenden Albertus magnus die Einweihung des Hochaltars im Chore. Zwischen diesen Jahren werden also die Theile entstanden sein, welche sich nicht, wie die Krypta, als älteren, oder wie das Obergeschoss des Thurmes und das gegenwärtige Gewölbe des Mittelschiffes als späteren Ursprunges zu erkennen geben. Dennoch tragen gewiss diese Theile ein sehr verschiedenes Gepräge. Das Langhaus, augenscheinlich auf drei Doppelgewölbe angelegt, obgleich diese wie es scheint damals unausgeführt blieben, ist im rheinischen Uebergangsstyle erbaut, durchweg mit rundbogigen Fenstern, aber spitzen Scheidbögen, und theils runden theils spitzen Arcaden des Triforiums. Es zeigt ähnliche Formen, wie die Kirche zu Neuss und Andernach, wie das Langhaus der Apostelkirche und wie St. Cunibert zu Köln. Dieser Bau wurde, vielleicht weil die Zuschüsse sparsam flossen, etwa im Jahre 1253 mit einer provisorischen Holzdecke bedeckt und so abgeschlossen, bald darauf aber wahrscheinlich der Bau des Chores begonnen, da er im Jahre 1275 schon soweit vollendet war, um wie die Consecrationsurkunde ergiebt, die Weihe des Altares zu gestatten. Hier herrscht nun ein ganz anderer Geist. Der Chor ist zwar ohne Umgang und Kapellenkranz, mit fünf Seiten des Zehnecks geschlossen, aber er ist im entschiedenen, wohlverstandenen frühgothischen Style durchgeführt, mit Strebepfeilern, deren Fialen den Dachrand überragen, mit schlanken zweitheiligen Maasswerkfenstern, mit Profilen und stylisirten Blättern, welche die Schule des Kölner Domes deutlich zeigen. Da man nun überdies im Kloster, wie die Notiz im Nekrolog desselben ergiebt, den Todestag des „Dombaumeisters Gerhard" feierte, so ist es sehr wahrscheinlich, dass er den Bau des Chores von Köln aus geleitet oder durch einen seiner Gehülfen ausführen lassen und dadurch die Dankbarkeit der Mönche verdient habe[3]).

---

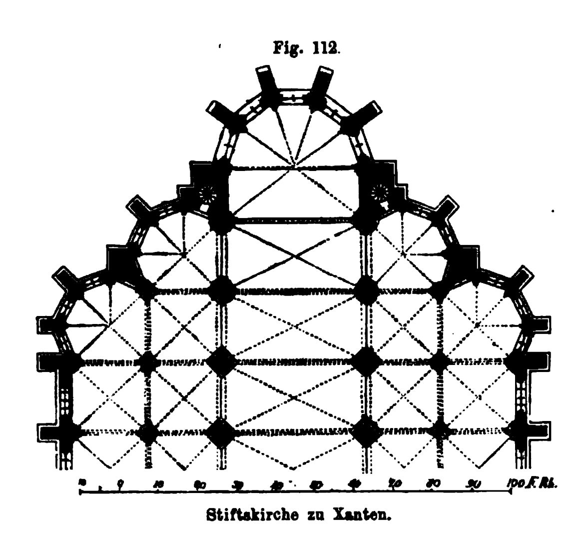
[1]) Organ für christl. Kunst, 1859, S. 269, mit Abbildungen. — Bock, Rheinlands Baudenkmale, Bd. I.

[2]) Zum Behufe eines Neubaues der aedificia et officinae ecclesiae Gladbacensis verleiht Erzbischof Conrad im Jahre 1242 der Abtei die Pfarrkirche der Stadt (Lacomblet Urkundenbuch II, Nro. 276). Die kleine Monographie von Eckertz und Növer (die Benedictiner-Abtei M. Gl. 1853) giebt keine weitere Auskunft.

[3]) Die von Dr. Eckertz in Erbkam Zeitschrift für Bauwesen, Band XII, 1862 Sp. 367 publicirte Stelle des Nekrologs: „VIII Kal. Maji obiit Magister Gerardus de Summo" lässt keinen Zweifel (vgl. oben S. 514, Anm. 3), dass damit der Dombaumeister, eigentlich der Baumeister des Domchores, gemeint sei, dessen Todestag wir hierdurch, leider ohne Angabe des Todesjahres erfahren. Die Mitwirkung

Noch wichtiger ist die schöne Stiftskirche St. Victor in Xanten. Schon im Jahre 1213 begannen die Stiftsherren einen Neubau, aus dem die unteren Stockwerke der westlichen Thürme mit einem dazwischen gelegenen, im Aeusseren nicht vortretenden Chore erhalten sind; sie haben im Wesentlichen romanische Formen [1]. Fünfzig Jahre später, 1263, wurde dann der alte, nun völlig baufällige östliche Chor abgebrochen und der Grund zu einem neuen gelegt, dessen Vollendung gegen Ende des Jahrhunderts erfolgt sein kann, während das Langhaus und die Nebengebäude erst in der zweiten

Fig. 112.



Stiftskirche zu Xanten.

Hälfte des vierzehnten und bis in das sechszehnte Jahrhundert, und zwar wegen des sparsamen Zuflusses der Mittel sehr langsam erbaut wurden. Die vollständig erhaltenen und in vieler Beziehung höchst interessanten Rech-

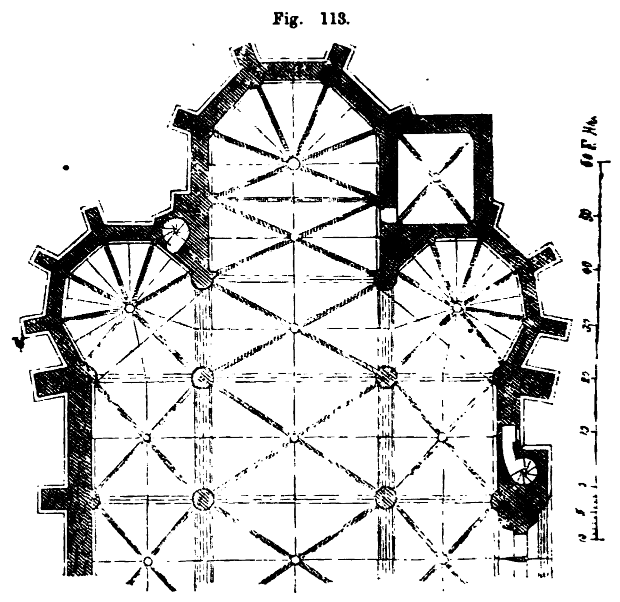
---

Gerhards im Chore von Gladbach ist zuerst von Mertens und Lohde (a. a. O. Sp. 187 behauptet, aber in die Zeit von 1242 — 1253 verlegt und als eine dem Dombau vorhergehende Thätigkeit des jungen Meisters aufgefasst, eine Annahme, welcher schon v. Quast (ebenda Sp. 497) widersprach und welcher die Consecrationsurkunde des Altars entgegensteht. Vgl. diese Urkunde bei Bock, Rheinlands Baudenkmale, Lief. 4, S. 11, 12.

[1]) Nach der Angabe des Vincentius Justinianus (wie erwähnt eines Schriftstellers des siebenzehnten Jahrhunderts), hat Albertus magnus den Chor von Xanten geweihet (Binterim Suffraganei Colonienses p. 40, und Kreuser Christlicher Kirchenbau I, 377). Da der Ostchor nach glaubhaften alten Notizen des Stiftes erst 1263 begonnen ist (Anno 1263 VI. Kal. Sept. inchoata est nova aedificatio St. Victoris), und Albertus schon 1280 starb, kann jene Weihe (wie auch Zehe, Beschreibung des Domes zu Xanten, Münster 1851, annimmt) sich nur auf den westlichen Chor bezogen haben.

nungen dieser späteren Bauzeit[1]) ergeben, dass man auch damals stets fremde Meister zuzog, aus Mainz, aus Wesel, und wiederholt aus Köln; bei schwierigen Aufgaben werden auch wohl andere Meister von Köln zur Berathung herbeigerufen. Geschah dies noch im fünfzehnten Jahrhundert, so wird der Bau des dreizehnten Jahrhunderts, also einer Zeit, wo der gothische Styl in diesen Gegenden noch fremd war, gewiss nicht ohne Beihülfe von Köln vorgenommen sein, wie dies denn auch die Details unzweideutig erkennen lassen. Dagegen ist die Anlage eine abweichende und eigenthümliche (Fig. 113). Die Kirche hat nämlich kein Kreuzschiff und keinen inneren, durch einen Umgang

Fig. 113.



Kirche zu Ahrweiler.

umschlossenen Chorraum, wohl aber fünf Schiffe und neben der fünfseitig geschlossenen Apsis auf jeder Seite zwei aus vier Seiten des Achteckes gebildete, diagonal gestellte Kapellen. Es ist also im Wesentlichen dieselbe Anlage wie an St. Yved in Braisne und an der Liebfrauenkirche in Trier.

Es ist sehr merkwürdig, dass wir diese Anlage, nur vereinfacht, gleichzeitig auch an anderen Stellen finden. So zunächst an der überhaupt eigen-

---

[1]) Wir verdanken die Mittheilung derselben (Auszüge aus den Baurechnungen der Victorskirche zu Xanten, 1852) dem zu früh verstorbenen Dr. Scholten. Vgl. darüber Lübke im D. Kunstbl. 1852, S. 426, 434. Abbildungen giebt Schimmel in den Denkmälern Westphalens, Lief. 2, 7.

hümlichen Stadtkirche zu Ahrweiler. Sie ist nämlich (Fig. 113) nur dreischiffig und ebenfalls ohne Kreuzschiff, hat aber neben dem dreiseitig geschlossenen, dem Mittelschiffe entsprechenden Chore am Ende jedes Seitenschiffes eine durch fünf Seiten des Achteckes gebildete, diagonal gestellte und daher über die Linie der Seitenmauern hinaustretende Nische, so dass diese drei Nischen ein Ganzes bilden und nahebei die Wirkung eines Chorumganges geben. In dieser Gestalt sehen wir deutlich, dass hier der Gedanke der radianten Stellung im französischen Kapellenkranze mit einer einheimischen Reminiscenz verschmolzen ist. Es ist die Zusammenstellung der drei Schlussnischen des romanischen Styles, welche in der Zeit des Uebergangsstyles an der Kapelle zu Ramersdorf und später an dem schon völlig gothischen Chore der Petrikirche zu Soest durch eine erweiterte Haltung des Chores und engere Verbindung der Nischen mit demselben bedeutsamer gemacht war und durch die diagonale Stellung der Seitenkapellen noch mehr belebt wird. Der Chor zu Ahrweiler scheint in den Jahren 1254 — 1274 gebaut zu sein, während das Langhaus, das seltene Beispiel einer Hallenkirche in den Rheinlanden, in den niedrigen runden Säulenstämmen mit schönem Blattwerk an den Kapitälen wohl auch noch den Charakter dieser Zeit, aber in dem Fenstermaasswerk schon die Formen des 14. Jahrhunderts zeigt. Die eingebauten Emporen gehören der spätesten Gothik an[1]).

Ich knüpfe hieran die Erwähnung einer dritten, bedeutenderen Kirche, obgleich sie ausserhalb der Diöcese von Köln liegt und der Einfluss der dortigen Schule auf sie zweifelhaft ist, der St. Katharinenkirche zu Oppenheim, die als eine der schönsten Leistungen des gothischen Styles in Deutschland berühmt ist[2]). Der grössere Theil des Gebäudes gehört zwar einer späteren Zeit an, der in Trümmern liegende westliche Chor dem fünfzehnten, die Ausschmückung des Langhauses, namentlich der prachtvollen Maasswerkfenster und Spitzgiebel, dem vorgerückten vierzehnten Jahrhundert. Der östliche Chor und die Anlage des Langhauses stammen dagegen aus dem Bau von 1262 — 1317, von welchem eine handschriftliche Chronik berichtet. Dieser östliche Chor hat nun im Wesentlichen dieselbe

---

1) Abbildungen und Beschreibung dieser interessanten Kirche bei Müller, Beiträge II, Taf. 5 und ff, S. 36 und 53, welcher die ganze Kirche in das vierzehnte Jahrhundert, wie Lassaulx a. a. O. S. 480 in das dreizehnte Jahrhundert setzt. — Organ für christl. Kunst, 1863, S. 269 mit Abbildungen. — Dem Chor der Kirche zu Ahrweiler ist sehr ähnlich derjenige der Nicolaikirche zu Anclam (Kallenbach, Chronologie, Taf. 59), Kugler, kl. Schriften I, S. 783. Der Chor von Xanten ist in dem des St. Martinsdoms zu Ypern (Mitth. der k. k. Central-Commission, II, S. 245) und in dem des Doms von Kaschau in Ungarn (ebenda S. 241) wiederholt.

2) Abbildungen in Moller's Denkmälern I, Taf. 31 — 37, und in dem musterhaft ausgeführten Prachtwerke v. F. H. Müller: die Katharinenkirche zu Oppenheim.

Anlage wie der von Ahrweiler, von dem er sich nur dadurch unterscheidet, dass die Seitenkapellen hier nicht wie dort von gleicher Höhe mit der Chornische, sondern bedeutend niedriger sind. Das Maasswerk der zweitheiligen Chorfenster gleicht dem der Kapellenfenster im Kölner Dome, auch die Basis der Pfeiler des Langhauses ist der dortigen ähnlich, die Pfeiler selbst haben aber nicht mehr den runden Kern, sondern sind wirkliche Bündelpfeiler mit tiefen Höhlungen zwischen den einzelnen Diensten, so dass dieser Bau wie in geographischer, so auch in architektonischer Beziehung der Schule von Köln und der von Strassburg gleich nahe steht [1]).

Ausserhalb der Diöcese können wir den Einfluss der Kölner Schule nur in wenigen Fällen mit Gewissheit nachweisen. Sehr entschieden und in grossartiger Weise zeigt er sich an der Kathedrale von Utrecht, deren edle Formen auch dem flüchtigen Reisenden durch ihre Verschiedenheit von dem gewöhnlichen Style der holländischen Kirchen auffallen [2]). Seit dem Einsturz bei einem Sturme im Jahre 1674 ist wenig mehr als der Chor übrig, mit welchem dieser Bau begonnen worden war, und der *nicht* nur in seiner Anlage mit Umgang und Kapellenkranz eine directe Nachahmung des Kölner Domchors ist, sondern mit diesem auch in den Einzel*formen* übereinstimmt, die ihr Vorbild allerdings an Vollendung nicht erreichen. Der Zusammenhang beider Bauhütten ist sehr erklärbar, da bald nach der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts Heinrich von Vianden, Verwandter des Erzbischofs Conrad und bis dahin Domprobst zu Köln, den bischöflichen Stuhl bestieg [3]), und den Neubau des Chores begann, dem dann im folgenden Jahrhundert mit fortdauernder Verbindung beider Schulen das Langhaus folgte. Auch die Kathedrale von Metz hat unläugbare Verwandtschaft mit dem Kölner Dome, sie gehört aber (mit Ausnahme gewisser bedeutend älterer Theile) ganz der folgenden Epoche an und ist daher erst später näher zu erwähnen.

Als ein vereinzeltes merkwürdiges Beispiel des gothischen Profanbaues aus dem 13. Jahrhundert verdient endlich das sogenannte Grashaus in Aachen Beachtung, welches als das älteste Rathhaus der Stadt *unter der* Regierung Richards von Cornwall (1257 — 1272), laut Inschrift von einem Meister Heinrich errichtet wurde. Das unterste Stockwerk, *jetzt* von einem Thorweg durchbrochen, hatte ehemals nur vermauerte Rundbogen-

---

[1]) Ich habe schon oben S. 369 erwähnt, dass der Chor von Xanten an St. Bavon in Gent und der von Oppenheim an St. Gengoul in Toul wiederholt ist.

[2]) Abbildungen bei Wiebeking bürgerliche Baukunst Taf. 113 und 120. — Vgl. auch F. N. Eijck tot Zuylichem, kort overzigt van den Bouwtrant der middeleeuwsche kerken in Nederland, aus den Berigten van het Historisch Gezelschap, II, S. 36.

[3]) Noch als Bischof bezog er gewisse Einkünfte seiner Kölner Stelle. Lacomblet Urkundenbuch II, 396.

blenden und enthielt in seinen von schweren Tonnengewölben geschlossenen Räumen die bürgerlichen Gefängnisse, während die Treppe zum Saal wahrscheinlich seitwärts emporführte. Vor diesem lag eine Bogenlaube, deren Oeffnungen gegen die Frontseite des Hauses nicht mehr erhalten sind, und darüber erhebt sich das dritte Stockwerk des Gebäudes, der reichste Theil des Ganzen, sieben von Säulen umschlossene Spitzbogennischen mit den Standbildern der geistlichen und der weltlichen Kurfürsten. In der kräftigen Behandlung des Blattwerks, in den lebendigen Profilirungen tritt uns auch hier die Einwirkung der Bauhütte von Köln entgegen [1]).

Mit dem Beginne des Kölner Dombaues verschwand auch jene Vorliebe für den Uebergangsstyl, welche bis dahin noch bedeutende Bauten in überwiegend romanischer Weise hervorgebracht, und selbst den gothischen, unter dem Einflusse der Trierer Bauhütte entstandenen Werken einzelne romanische Reminiscenzen aufgedrängt hatte. Um 1279 [2]) wurde selbst am Mainzer Dome, also an einer Stelle, wo der romanische Styl sich durch eins seiner mächtigsten Monumente eingebürgert hatte, die St. Barbarakapelle in den edelsten und elegantesten gothischen Formen errichtet, und wir können im Allgemeinen diese Zeit als die Grenze bezeichnen, wo, ganz vereinzelte Ausnahmen abgerechnet, die letzten Nachklänge des rein romanischen Styles der Rheinlande verhallten. Nicht nur wurde die Zahl der Meister immer grösser, welche in den Hütten von Trier, Köln oder Strassburg, oder an anderen, von diesen abgeleiteten Bauten, oder endlich auf selbständigen Wanderungen in Frankreich die Schule gothischen Styles gemacht hatten, sondern der Ruf von der Schönheit und von den technischen Vorzügen dieses Styls war auch schon so gewachsen, dass die Bauherren ihn verlangten, und die Arbeit nur solchen Meistern anvertrauen wollten, die in ihm erfahren waren.

Ohne Zweifel wanderten nicht bloss rheinische Werkleute, sondern auch solche aus den inneren Gegenden Deutschlands nach Frankreich. Die Verbindung dieser Gegenden mit dem Mutterlande des neuen Styles war daher nicht durch die Rheinprovinzen vermittelt; fanden wir ja doch eher als in diesen am Magdeburger Dome und an der St. Georgskirche zu Limburg entschiedene Anklänge an französische Bauten. Daher erklärt sich, dass der gothische Styl, etwa gleichzeitig mit dem Beginn der Bauten von Strass-

---

1) Die Annahme von Mertens und Lohde, Zeitschr. für Bauwesen 1862, Sp. 358, welche hier englischen Einfluss erkennen wollen, wird durch die Formen nicht im mindesten unterstützt. Abbildungen publicirt von R. Cremer, Zeitschrift für Bauwesen 1861, Taf. 31 u. 32, sowie bei Bock, Rheinlands Baudenkmale, Bd. I (restaurirt).

2) Wie Wetter in dem Texte zu den Photographien des Domes, S. 9, angiebt, seine frühere Annahme in dem Buche „Geschichte und Beschreibung des Domes zu Mainz“, S. 54, nach neueren Ermittelungen berichtigend.

burg und Köln, in allen Gegenden Deutschlands bis zu den östlichen Marken hin häufig und mit eigenthümlicher, nicht durch die rheinischen Bauten bedingter Auffassung vorkommt. Aber gewiss war in diesen entfernteren Gegenden der Verkehr mit Frankreich nicht ein so reger, die Forderung des französischen Styles nicht eine so bestimmte, die Vorliebe für gewisse einheimische, diesem Style fremde Formen eine grössere. Wenigstens bemerken wir, man kann fast sagen so wie wir den Rhein überschreiten, nirgends ein so genaues Anschliessen an den französischen Styl, als im Chore von Köln und im Langhause von Strassburg. Vielmehr macht sich fast überall ein mehr oder weniger bewusstes Bestreben geltend, den neuen und auch hier beliebten Styl, wie es schon an der Elisabethkirche in Marburg geschehen war, einheimischen Bedürfnissen und deutschem Geschmacke gemäss umzugestalten. Schon am Münster zu Freiburg ist das Triforium fortgelassen und dagegen die Balustrade unter den Fenstern in eigenthümlicher Weise ausgebildet, und gewöhnlich fehlen dem Chore der Umgang und der Kapellenkranz. Noch bedeutender sind diese Abweichungen in den inneren Gegenden Deutschlands. Während der gothische Styl in Frankreich zu einem festen Kanon ausgebildet war, dem sich auch die entfernteren Gegenden unterwarfen, wurde er in Deutschland fast in jeder Provinz selbständig bearbeitet und selbst innerhalb der einzelnen Landschaften mit individueller Freiheit behandelt. Daher geben denn auch die deutschen Bauten, welche bis zum Schlusse des dreizehnten Jahrhunderts entstanden, keineswegs eine chronologische Reihe zusammenhängender Fortschritte, und nur eine Uebersicht über die einzelnen Provinzen kann uns eine Anschauung von der Auffassung und Gestaltung des neuen Styles in Deutschland gewähren.

Nach Westphalen war der gothische Styl, wie wir oben gesehen haben, schon ziemlich frühe und zwar durch die hessische Schule gelangt, mithin schon mit deutschen Elementen versetzt und namentlich der im westphälischen Uebergangsstyle ausgebildeten Form der Hallenkirchen angepasst. Allein dennoch stand ihm die zähe Anhänglichkeit an den allerdings noch nicht längst aufgekommenen Uebergangsstyl noch lange entgegen, bis man ihn an einzelnen bedeutenden Werken der einheimischen Anschauungsweise noch mehr genähert hatte. Dies geschah wahrscheinlich zuerst am Dome zu Minden[1]).

Die Nachrichten über dies grossartige Gebäude sind so dürftig, dass wir seine Geschichte fast ganz aus den Formen herauslesen müssen. Von dem Chore habe ich schon gesprochen; er gehört (mit Ausnahme des erst in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts angefügten polygonen

[1]) Lübke a. a. O. S. 236, Taf. XVIII.

Schlusses) dem Uebergangsstyle an, hat wie die Domchöre von Münster und Osnabrück jene früher beschriebene schöne und zweckmässige Ausstattung mit mehreren reich geschmückten Arcadenreihen, und mag am Anfange des dreizehnten Jahrhunderts entstanden sein. Das Kreuzschiff, mit dicken Mauern, starken, eckig gegliederten Wandpfeilern, romanischem Pflanzenschmuck der Kapitäle und Eckblättern der Basis, scheint dem Chore gleichzeitig. Das Langhaus dagegen zeigt die edelsten Formen des frühgothischen Styles: schlanke Rundpfeiler mit vier stärkeren und vier schwächeren Diensten, ihre Basis an Kern und Diensten rund, die Kapitäle von zwei Reihen leichtgebildeter Blätter umgeben; Gewölbgurten mit gothischer, wenn auch noch dem Herkommen des Uebergangsstyles gemäss etwas derb gehaltener Profilirung, hochgeschwungene Gewölbe, reiche Maasswerkfenster. Er ist eine Hallenkirche, wie St. Elisabeth in Marburg, aber mit anderer Anordnung des Grundplanes. Während in dem hessischen Münster der Pfeilerabstand und die Seitenschiffe die halbe Breite des Mittelschiffes haben, die Gewölbfelder des letzten also schmale Rechtecke bilden, die sich von der Vorhalle bis zum Kreuze sechsmal wiederholen, bestehen hier nur drei solcher Felder, aber von bedeutender Tiefe, fast Quadrate (38:35). Das Herkommen des Uebergangsstyles, in welchem die Hallenform durch Fortlassung des Zwischenpfeilers ausgebildet und die quadrate Form des Mittelgewölbes beibehalten war, ist also mit dem gothischen Style verschmolzen, der westphälischen Neigung für breite und einfache Verhältnisse ist Rechnung getragen. Diese Gewölbe sind dann von ungewöhnlicher Höhe und kuppelförmig ansteigend, so dass der Schlussstein der Diagonalen sehr viel höher liegt, als der Scheitel der Quergurten. Während im Kölner Dome, in St. Elisabeth in Marburg und in den meisten französischen Kirchen die senkrechte Gewölbhöhe vom Kapitäl des oberen Dienstes gerechnet etwa zwei Siebentel der Gesammthöhe beträgt, erreicht sie hier bedeutend mehr als drei Siebentel, fast die Hälfte. Allerdings ist dies zum Theil nur scheinbar, indem sämmtliche Bögen stark überhöht sind, so dass der untere Theil der dicht gedrängt aufsteigenden Rippen in der That nur eine senkrechte Unterlage der erst weiter oben sich abneigenden Wölbung bildet. Allein dies ist für die Wölbung gleichgültig, zumal jener wirkliche Anfang der einzelnen von demselben Pfeiler getragenen Bögen nach Maassgabe ihrer grösseren oder geringeren Spannung tiefer oder höher liegt, und daher nicht sehr auffällt. Der Winkel, den der Bogen mit dem senkrechten Theile der Rippen bildet, erscheint dem Auge daher nur als kühne und unberechenbare Schwingung der verschiedenen Bögen, und macht sich nur in den Seitenschiffen, wo die Ueberhöhung sehr viel grösser ist, um ungeachtet der sehr viel geringeren Breite den Gewölben eine annähernd gleiche Scheitelhöhe mit denen des Mittelschiffes zu geben, stärker geltend. Alles dies erinnert noch einigermaassen an den

Uebergangsstyl, der in Westphalen, wie wir gesehen haben, oft wirkliche Kuppelgewölbe, oft aber auch, z. B. im Chore der Nicolaikapelle zu Ober-Marsberg und in der Klosterkirche von Barsinghausen [1]), quadrate Kreuzgewölbe hatte, die bei der grossen Spannung ihrer halbkreisförmigen Diagonalen ein ähnliches Verhältniss zur Gesammthöhe wie hier erreichten. Auch ist die Praxis, die Bögen nach Maassgabe ihrer Spannung an verschiedenen Stellen der Höhe anheben zu lassen, dem Uebergangsstyle völlig geläufig, nur dass er dann dies Verfahren nicht wie hier verbarg, sondern mit naiver Offenheit zur Schau trug, indem sich auch die Höhe der tragenden Säulen und die Lage der Kapitäle nach dem Bogenanfang richtete, obgleich der Pfeiler, zu dem sie gehörten, dadurch eine etwas unregelmässigere Gestalt bekam. Allein jedenfalls ist der Meister von diesen Reminiscenzen nicht beherrscht worden, sondern hat sie nur, und zwar mit grosser Gewandtheit und gründlicher Kenntniss der Wölbung, bewussterweise benutzt, um den Schwierigkeiten, welche aus dem Grundplane hervorgingen, in einer dem Geiste des gothischen Styles entsprechenden Weise zu begegnen. Um die weiten quadraten Felder des Mittelschiffes zu überwölben und den schmaleren Gewölben der Seitenschiffe eine annähernde Höhe zu geben, ohne die schlank zu haltenden Pfeiler übermässig hoch hinaufzuführen, musste er zu solchen Aushülfen seine Zuflucht nehmen [2]), und es ist nicht zu verkennen, dass der durch die Ueberhöhung erreichte kühne Aufschwung der Gewölbe dem Ganzen ein leichteres Ansehen giebt, als die breite Pfeilerstellung erwarten lässt. Diese Pfeilerstellung hat dann ferner auch die Behandlung der Fenster und ihres Maass-

Fig. 114.



Aus dem Dome zu Minden.

[1]) Lübke Taf. XII.

[2]) Auch in der Elisabethkirche zu Marburg sind die Seitengewölbe bedeutend überhöht.

werkes bestimmt. Sie sind nämlich, obgleich sie nicht den ganzen Raum zwischen den Wandpfeilern und Schildbögen einnehmen, ungewöhnlich breit und hoch und durch Maasswerk von sehr derber Profilirung und eigenthümlicher Anordnung gefüllt. Starke, theils einfache, theils bündelartig gruppirte, säulenartig mit Basis und Kapitäl versehene Pfosten bilden nämlich unten vier, fünf oder sechs Abtheilungen, welche, zu zweien oder dreien durch darübergespannte Spitzbögen verbunden, vermöge derselben eine gewaltige Rose oder doch strahlenförmiges Maasswerk eines halbirten Kreises tragen, welches bis an den oberen Fensterbogen reicht. Die Ausfüllung dieser Rosen durch radialgestellte, von einem inneren Kreise ausgehende, durch Spitzbögen mit der Peripherie verbundene Säulchen erinnert noch sehr an romanische Radfenster; der grosse Kreisbogen, den sie unterhalb der Spitze des Fensters bilden und der die Ausfüllung des Zwischenraumes durch einige ziemlich müssige Figuren erfordert, contrastirt mit der sonstigen consequenten Durchführung des gebrochenen Bogens. Das zierliche Nasenwerk fehlt gänzlich, und man kann zugeben, dass die ganze Anordnung keinesweges, wie die des französischen Styles, eine bis ins Einzelne durchgeführte organische Entwickelung darstellt. Allein bei alledem ist die Wirkung dieser prachtvollen, stets wechselnden Muster, namentlich auch dieser sonnenartig ausstrahlenden Körper in dem Lichtfelde der Fenster eine bezaubernde, und wir fühlen, dass eine auf Vergleichung beruhende Kritik hier nicht angebracht ist. Das ganze Gebäude ist wirklich eine in sich durchaus harmonische Conception, deren Abweichungen von den gothischen Werken anderer Gegend durch die Hallenform, die weite Pfeilerstellung, die quadraten Hauptgewölbe bedingt sind. Die Kreisform innerhalb der Fenster steht in voller Analogie mit den Quadraten der Gewölbfelder, der hohe Schwung der Gewölbe nöthigt den breiten Grundverhältnissen den Ausdruck des Schlanken und Kühnen ab, ihre überhöhte Form giebt durch die Mannigfaltigkeit der sich durchschneidenden Bogenlinien dem perspectivischen Durchblick einen eigenthümlichen Reiz und bringt ein bewegteres Leben in die an sich einfache und schwere Haltung des Ganzen. Ueber die Entstehungszeit dieses herrlichen Baues wissen wir, wie gesagt, nichts Näheres. Die Wahrscheinlichkeit, dass das Langhaus nicht lange nach der Vollendung des Kreuzschiffes in Angriff genommen, die mannigfachen Reminiscenzen an den Uebergangsstyl und die Behandlung der gothischen Details rechtfertigen indessen die Annahme, dass es im dritten Viertel des Jahrhunderts begonnen sei.

Ungeachtet seiner Schönheit und der glücklichen Verschmelzung des neuen Styles mit westphälischen Eigenthümlichkeiten scheint auch dieser Bau noch keinen schnellen Einfluss gehabt zu haben. Zwar wurde er späterhin maassgebend und eine Reihe westphälischer Kirchen sind ihm nachgebildet. Allein die meisten derselben gehören dem folgenden Jahrhundert

an, und nur etwa die Minoritenkirche zu Soest[1]), welche in kleinerem Maassstabe die Verhältnisse des Grundplanes, der Gewölbhöhe, der Fenster wiederholt und dabei einfache, nur mit vier Diensten besetzte Rundpfeiler hat, dürfte noch in das dreizehnte fallen.

Ganz anders verhielt es sich in Sachsen. Der Charakter dieses Volksstammes lebhaft, scharfsinnig, gewissenhaft, mehr verständig, als im Gefühle lebend, gründlich und in der feineren Ausführung unübertrefflich, geschmackvoll, aber mehr kritisch als schöpferisch, fordert auch in der Kunst vor Allem die feste Basis eines Princips. Das Suchen und Streben nach einem unbekannten Ziele ist nicht seine Sache. Den Gedanken der romanischen Basilika mit gerader Decke hatte er mit so viel Glück wie Beharrlichkeit ausgebildet, alle möglichen Consequenzen und Umgestaltungen desselben versucht, ihn aber nun auch völlig erschöpft. Ein eigener Uebergangsstyl hatte sich nicht gebildet, der rheinische nicht Wurzel gefasst. Hier war also in der That ein Bedürfniss, zu dessen Befriedigung der gothische Styl sehr gelegen kam. Zuerst war er auch hier, wie wir oben gesehen haben, in Nienburg an der Saale, von Hessen aus eingedrungen; aber sei es, dass die Hallenform von der alten Gewohnheit der Basiliken zu sehr abwich, sei es, dass man lieber aus der Quelle als aus zweiter Hand empfangen wollte, die anderen sächsischen Bauten gothischen Styles folgten dieser Richtung nicht, sondern scheinen eher aus unmittelbaren französischen Studien, wenn auch wiederum mit manchen Modificationen, hervorgegangen zu sein. Auch zeigen sie, selbst in nächster Nachbarschaft, grosse individuelle Verschiedenheiten.

Zu den frühesten gothischen Bauten in Sachsen gehört die Cistercienserkirche zu Pforta (Schulpforte) bei Naumburg[2]). Die Gebäude dieses Klosters geben im Kleinen eine Baugeschichte vom Ende des zwölften Jahrhunderts an. Der Kreuzgang ist überwiegend romanisch, mit spitzbogigem Gewölbe, aber mit runden Arcaden auf viereckigen Pfeilern mit eingeblendeten Ecksäulchen. Eine abgesonderte Kapelle, die sogenannte Abtskapelle, hat schon weiter entwickelte Uebergangsformen, rundbogige oder kreisförmige Fenster, den Rundbogenfries und Lisenen, aber Rippengewölbe auf Säulenbündeln, welche schon ein Gefühl für die Betonung des verticalen Princips zeigen. Die Kirche endlich ist entschieden gothisch und zwar mit ganz anderer Auffassung wie in der hessischen Schule. Sie hat zwar noch wie die älteren Cistercienserkirchen Pfeiler viereckigen Kernes von wechselnder Stärke, an

[1]) Lübke a. a. O. Taf. XXI.
[2]) Puttrich a. a. O. Abth. II, Bd. I.

welchen im Langhause Kragsteine die quadraten Gewölbe tragen, aber die Bündelpfeiler und das Maasswerk der zweitheiligen Fenster im dreiseitig aus dem Achtecke geschlossenen Chore gehören schon dem neuen Style an, das ganze Gebäude ist mit Strebepfeilern bewehrt, und das Oberschiff, schlank über die niedrigen Seitenschiffe aufsteigend, wird von kühn geschwungenen Strebebögen gestützt. Der Chor wurde, wie die darin befindliche Inschrift bezeugt, im Jahre 1251 begonnen; eine Weihe erfolgte im Jahre 1268, und nur die Ausschmückung der Façade, namentlich des ziemlich reich profilirten Portales, mag in spätere Zeit fallen.

Aelter noch mag die Cistercienser-Nonnenkirche in Stadt Roda sein, welche an den Langwänden die in dieser Gegend fremde Form gekuppelter Lancetfenster, an der Giebelwand des rechtwinkelig geschlossenen Chores aber schon grössere, mit primitivem Maasswerk gefüllte Fenster enthält[1]. Endlich zeigt auch die Kirche des Benedictiner-Nonnenklosters Heiligenkreuz bei Meissen, die nach der im Jahre 1217 erfolgten Anlage schon im Jahre 1240 vollendet gewesen sein soll, das Eindringen gothischer Formbildung. Die Klostergebäude haben noch den zierlichen spätromanischen Styl der sächsischen Gegend, Pfeilerecken mit Auskehlungen, Säulen mit feineren Würfelkapitälen, die hohe Basis mit der sie umfassenden Hülse. Auch der Grundriss der Kirche ist noch romanisch, aber die Kapitäle der Gewölbdienste, die Rippen der Gewölbe und die schlanken Fenster verrathen schon gothische Tendenz[2].

Auch bei dem Bau des Domes zu Magdeburg näherte man sich diesen Tendenzen immer mehr. Während die Kapellen des Chores, wie wir gesehen haben, auf französisch-gothischem Grundplane, aber mit romanischen Details und gewaltigen Mauern errichtet waren, hat die Gallerie schon leichteres Mauerwerk mit Strebepfeilern, das Oberschiff endlich schlanke zweitheilige Fenster, die jedenfalls auf Maasswerk angelegt waren, obgleich das gegenwärtig darin befindliche aus späterer Zeit herstammen mag. Für die Geschichte des Gebäudes haben wir nur wenig leitende Daten. Eine Weihe erfolgte, so viel wir wissen, erst im Jahre 1363, und in einer Urkunde von 1274 klagt der Erzbischof, dass der Bau stocke, die Seitenwände nicht höher hinaufgeführt, die Kapitäle nicht aufgesetzt, die Bögen nicht gewölbt würden. Ohne Zweifel bezog sich diese Klage auf das Langhaus, dessen Mauern bis zur Fensterhöhe von derselben Dicke wie die der Chorkapellen, dessen Pfeiler viereckigen Kernes und mit kräftigen Halbsäulen unter den Scheidbögen versehen sind und in so weiten Entfernungen stehen, dass man

---

[1]) Puttrich, Abth. I, Band II, Serie Altenburg, Taf. 15. — Zeitschrift für Bauwesen, 1860, Taf. 57.

[2]) Puttrich, Serie Meissen, Taf. 20 — 23.

bei der späteren Ueberwölbung über jeder Abtheilung zwei schmale Kreuzgewölbe anbringen musste. Diese im Wesentlichen romanische Anlage lässt darauf schliessen, dass man das Langhaus bald nach der Vollendung der unteren Theile des Chores begründete, demnächst zur Vollendung des Chores schritt, dann aber, da den Chorherren wiederum die Stätte des Dienstes gesichert war, den Bau ruhen liess, bis ihn die Klage des Erzbischofs vom Jahre 1274 wieder in Gang brachte. Ein Leichenstein im Osten des Langhauses trägt die Jahreszahl 1294, ein anderer im Kreuzschiffe aber schon die von 1266, so dass also dieses zur Zeit jenes Klagebriefes schon bestanden haben muss. Ohne Zweifel war zu dieser Zeit der Chor schon längst vollendet, da man seiner zuerst bedurfte, so dass wir wohl annehmen dürfen, dass auch die oberen Theile nicht später als um 1240—1250 entstanden sind. Auch ist die Gewölbanlage der oberen Chorhaube noch sehr primitiv und zeigt, dass die Bedeutung der Rippen noch nicht verstanden war, indem diese mit der übrigens schon sehr leicht gehaltenen Wölbung nicht in Verbindung stehen, sondern sie nur als diagonale Gurtbögen stützen[1].

Jedenfalls war der gothische Styl in seiner reineren Form in dieser Gegend schon um 1249 bekannt, wie dies der Westchor des Domes zu Naumburg beweist, dessen Errichtung Bischof Dietrich in seinem bereits oben erwähnten offenen Briefe angekündiget hatte. Obgleich der Bau erst im Jahre 1254 sich der Unterstützung durch eine Indulgenzbulle Papst Innocenz III. erfreute und beim Tode des Bischofs im Jahre *1272* noch nicht vollendet war, lag doch beim Erlasse des Briefes wahrscheinlich schon der, wenigstens für die Anlage ausreichende Plan vor. Der Chor, einschiffig und mit drei Seiten des Achteckes abschliessend, hat entwickelte Strebepfeiler mit kleinen Fialen, hohe zweitheilige Fenster mit wohlgebildetem Maasswerk, Bündelpfeiler mit leichten Blattkapitälen und birnförmig profilirte Gewölbrippen[2]. Er gehört in allen Beziehungen dem reifen gothischen Style an und ist eine wohlgelungene Leistung desselben.

Während dieses Baues erhob sich aber an der Nordseite des Harzes ein sehr viel schöneres und wichtigeres Monument, der Dom zu Halberstadt, von dessen unter der Leitung des Propstes Semeca (1237—1245) durch Errichtung der Thürme an der Façade in den Formen des Uebergangsstyles begonnenem Neubau wir früher (S. 354) gesprochen haben. Ohne Zweifel war, da man an der Westseite begann, der ältere Chor und ein Theil

---

[1]) S. über die Geschichte des Domes Rosenthal Geschichte der Baukunst in Crelle's Journal Bd. 26, S. 72, und im besonderen Abdrucke III, 759, so wie den Text zu dem schon oben angeführten Kupferwerke von Clemens, Mellin und Rosenthal. Fr. Wiggert der Dom zu Magdeburg, 1815.

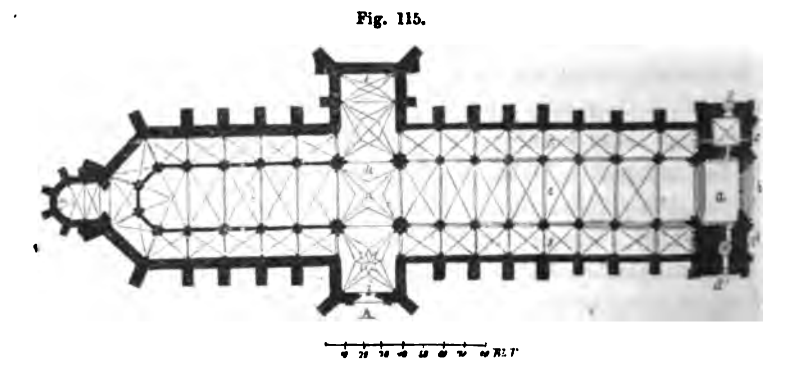
[2]) Puttrich I, 1, Serie Naumburg, Taf. 4, 22, 23.

des Schiffes zum Behufe des Dienstes aufrecht gelassen, so dass die Fortsetzung nicht drängte und nach dem Tode jenes eifrigen Propstes eine Unterbrechung eintrat, nach welcher der Bau dann vom Jahre 1252 an und zwar mit Hülfe einer Reihe von Ablassbriefen des Kardinal-Legaten und näherer und entfernterer Bischöfe, welche bis in das Jahr 1276 fortläuft, eifrigst und im neuen Style fortgesetzt wurde. Dann stockte er aufs Neue; erst im Jahre 1341 schritt man zur inneren Ausstattung und im Jahre 1345 zur völligen Vollendung, also muthmaasslich zur Ueberwölbung des Chores. Die mittleren Theile waren aber noch unvollendet, so dass der Bischof sich im Jahre 1366 zu der Maassregel entschloss, den Domherren einen Theil ihrer Einkünfte zu Gunsten der Kirchenfabrik abzunöthigen. Aus der Bauzeit von 1252—1276, die uns hier interessirt, stammen die drei westlichsten Abtheilungen des Langhauses vollständig, die östlichen Theile des Langhauses aber, deren Ausführung im Inneren und Aeusseren eine spätere Zeit verräth, nur der Anlage nach, welche man, schon um den Zusammenhang des Grundrisses zu sichern, nicht bis nach der Vollendung des Chores aufgeschoben haben wird [1]. Ungeachtet der vielfachen Unterbrechungen des Baues ist das Ganze und zwar vermöge der ursprünglichen Anlage eines der edelsten Werke des gothischen Styles aus seiner ersten und frischesten Zeit. Der Meister hat sich offenbar an den besten Mustern gebildet, aber seine geistige Freiheit bewahrt. Von der hessischen Schule weicht er völlig ab und bleibt wie die französischen Meister den älteren Traditionen treuer; das Kreuzschiff hat rechtwinkelige Anlage, die Seitenschiffe sind niedrig gehalten. Er hat ein durchgeführtes Strebesystem, Strebepfeiler mit Tabernakeln und Fialen, Strebebögen, welche die steilabfallende Wasserrinne tragen, beide an den drei westlichen Abtheilungen noch sehr einfach und denen der Kathedrale von Rheims ähnlich, an den mehr östlich gelegenen Theilen des Langhauses und am Chore dagegen reicher, aber weniger geschmackvoll. Die viertheiligen Fenster mit regelmässigem Maasswerk füllen den Raum zwischen den Pfeilern vollständig aus, dagegen ist, wie es in Deutschland häufig geschah, das Triforium fortgelassen. Die Plananlage hält gewissermaassen die Mitte zwischen französischer und deutscher Weise. Der Chor ist nämlich von Seitenschiffen und einem Umgange umgeben, aber nur mit drei Seiten des Achteckes geschlossen, ohne Kapellenkranz. Die vereinzelte Kapelle auf der östlichen Schlussseite des Umganges hatte wohl nicht einma im ursprünglichen Plane gelegen, da das Kapitel erst in einer Urkunde von 1345 dem Bischof gegenüber die Verpflichtung übernahm, sie an Stelle einer

[1] Vgl. über diese geschichtlichen Daten Lucanus, der Dom zu Halberstadt, 1837 (mit Abbildungen), und die kritischen Bemerkungen in Kugler's kleinen Schriften I S. 480, 489. — Abbildungen auch in Förster's Denkmalen, Bd. VIII.

anderen behufs des Baues abgebrochenen Kapelle zu errichten. Das Kreuzschiff hat nur die Breite des Mittelschiffes und ist ohne Seitenschiffe; die ungewöhnliche Länge des Chores machte eine grössere Ausdehnung entbehrlich. Der Plan unterscheidet sich daher charakteristisch von dem der französischen Kathedralen; er verfolgt fast ausschliesslich die Längenrichtung, ist minder reich und mannigfaltig. Wenn das innere Heiligthum, der Chorraum, dort wie im weiten, faltigen Gewande auftritt, sieht man es hier schlicht, mit enganschliessendem Kleide. Aber diese Beschränkung giebt dem Ganzen eine schlankere Haltung und eine edele Einfachheit, welche nicht minder anspricht und den deutschen Traditionen zusagt. Im Inneren finden wir Pfeiler runden Kernes mit angelegten Diensten, doch so, dass zwischen den vier stärkeren sechs kleinere und frei angelegte Säulen[1]), und zwar auf der Frontseite je zwei, nach den Seitenschiffen je eine, angebracht sind. Es ist

Fig. 115.



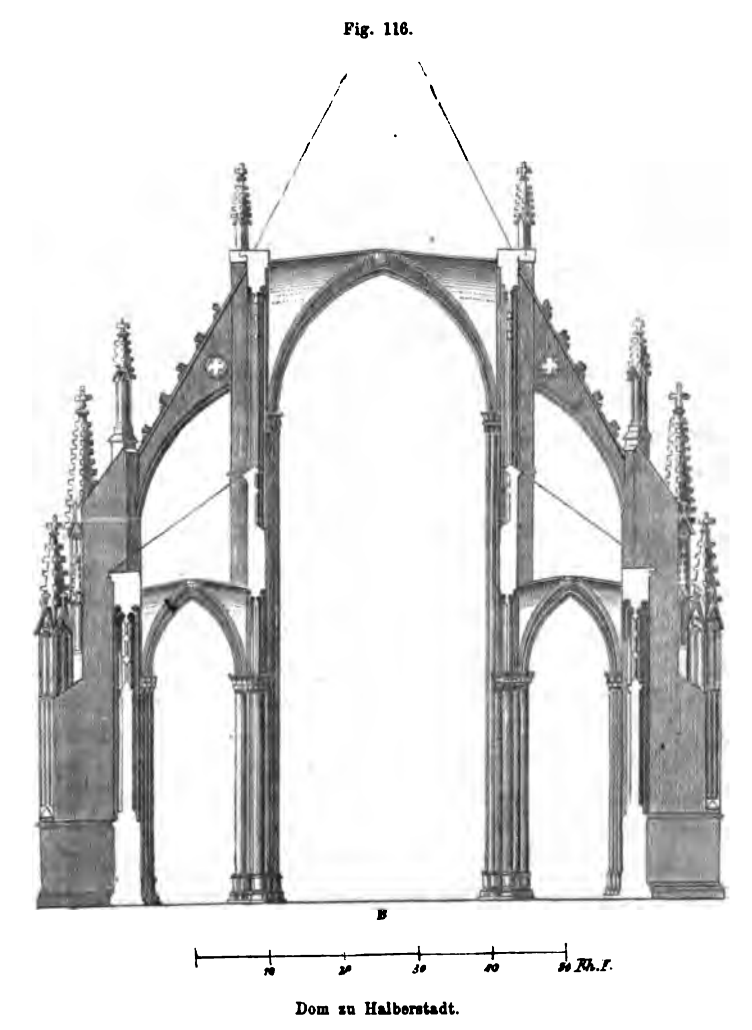
Dom zu Halberstadt.

mithin, wie im Domchore zu Köln, jene weiter ausgebildete kantonirte Säule, die wir in Frankreich etwa um 1230 an mehreren Orten fanden, hier jedoch mit eigenthümlicher und sorgfältiger Berücksichtigung des Bedürfnisses der verschiedenen Gewölbgurten angewendet. Die Dimensionen sind minder bedeutend als an den Kathedralen von Rheims und Amiens, die Verhältnisse aber ganz ähnlich; die Gewölbhöhe (84 Fuss) übersteigt zwar nicht wie dort das Dreifache der Mittelschiffbreite (32), sondern bleibt nicht unerheblich darunter, aber sie hat fast das Fünffache der Linie, welche hauptsächlich als Maassstab der Höhe dient, des Pfeilerabstandes von Kern zu Kern (18), und das Ganze erscheint um so leichter und schlanker, als der Raum zwischen den Scheidbögen und den mächtigen Oberlichtern sehr gering

[1]) So findet es sich an den dieser Epoche angehörigen drei westlichen, während an den übrigen späteren Pfeilern die Dienste mit dem Stamme aus einem Stücke gearbeitet und die nach dem Mittelschiff zu hervortretenden durch kleine Hohlkehlen verbunden sind.

st. Die Details endlich zeigen durchweg ein feines Verständniss des Ver-icalprincips und zum Theil schon weitere Consequenzen, als in den meisten leichzeitigen französischen Bauten. Die Frontsäulen der Pfeiler steigen unterbrochen zum oberen Gewölbe hinauf, die Kapitäle sind niedrig und mit leichtem Blattwerk verziert, die Basis steht auf rautenförmiger Plinthe

Fig. 116.



Dom zu Halberstadt.

die Gewölbgurten sind durchweg schon mit tiefer Unterhöhlung birnförmig profilirt.

Endlich gehört auch noch der Dom zu Meissen[1]), wenigstens seiner

[1]) Puttrich, a. a. O. I, 2. Lief. 10—12. — Schwechten, der Dom zu M. — Förster, Denkm. I.

Anlage nach und in einzelnen Theilen, dieser Epoche an, obgleich er vorherrschend das Gepräge des vierzehnten Jahrhunderts trägt. Bischof Witigo I. begann wahrscheinlich bald nach seiner Erhebung auf den bischöflichen Stuhl im Jahre 1266 den Neubau und betrieb ihn mit grossem Eifer und mit Hülfe zahlreicher Ablassbriefe. Einer derselben vom Jahre 12[illegible] bezeichnet das neue Werk schon als ein prachtvolles (fabricam opere non tam sumtuoso inchoatam), ein anderer von 1290 setzt sogar eine theilweise Vollendung voraus, indem der Ablass nur ertheilt wird, um die Kirche zu ehren und ihren Besuch zu steigern (ut congruis honoribus veneretur, et a cunctis fidelibus jugiter frequentetur). Wahrscheinlich waren, als der Bau nach Witigo's Tode 1293 unterbrochen wurde, der Chor und das Kreuzschiff im Wesentlichen vollendet, das Langhaus angelegt. Bald darauf erlitt aber die Kirche in der Fehde zwischen Friedrich mit der gebissenen Wange und Adolph von Nassau im Jahre 1295 eine in diesen Zeiten ungewöhnliche Verwüstung, und dies mag erklären, dass nicht nur das ganze Langhaus, sondern auch manche Details des Chores und Kreuzschiffes, z. B. das Fenstermaasswerk, den Charakter des vierzehnten Jahrhunderts tragen. Nach dieser Zerstörung wurde erst unter Witigo II. (1312—1342) der Bau wieder aufgenommen und das Langhaus ausgeführt; erst am Ende des vierzehnten und am Anfange des fünfzehnten kam man zur Errichtung des westlichen Thurmbaues. Auch die Zierde des Domes, der schlanke durchbrochene Helm eines der beiden schon von Witigo I. in den Ecken zwischen Chor und Kreuz angelegten Thürme, ist erst gegen das Ende des vierzehnten Jahrhunderts entstanden. Der Grundplan, der wie gesagt wahrscheinlich schon der ersten Bauperiode angehört [1], gleicht einigermaassen dem des Halberstädter Domes; ein dreischiffiges, hier nur um eine Abtheilung kürzeres Langhaus, wenig ausladende einschiffige Kreuzarme, ein sehr langer, dreiseitig aus dem Achteck geschlossener Chor, dem indessen hier die Seitenschiffe und der Umgang fehlen. Ein wichtigerer Unterschied ist, dass das Langhaus hier nicht, wie in Halberstadt, niedrige, sondern dem Mittelschiff an Höhe gleiche Seitenschiffe hat; allein offenbar war dies bei der ersten Anlage nicht beabsichtigt, sondern erst im vierzehnten Jahrhundert bei der Ausführung dieses Theiles auf den bereits gelegten Fundamenten beschlossen. Schon die Enge der Seitenschiffe und des Pfeilerabstandes, beide genau von halber Mittelschiffbreite [2]), noch mehr aber die Gestalt des Pfeilerkernes, der nicht, wie

---

[1]) Die bedeutende Stärke der Mauern im ganzen Gebäude mit Ausnahme von vier Abtheilungen der nördlichen Wand, welche leichter gehalten sind, lässt darauf schliessen, dass jene bis auf diesen kleinen Theil schon unter Witigo I. über die Fundamente hinausgeführt waren.

[2]) Zwar hat die Elisabethkirche in Marburg dasselbe Verhältniss, allein in späteren Hallenkirchen gab man fast immer den Seitenschiffen und dem Abstande grössere Breite.

es diesem Systeme entspricht, rund oder polygon ist, sondern ein im Sinne der Breitenrichtung schmales Rechteck bildet, deuten darauf hin, dass man bei ihrer Anlegung nicht an eine Hallenkirche dachte. Die Aufgabe, diese ungünstigen Grundformen zu einer solchen zu verwenden, hat daher auch manche Eigenthümlichkeiten hervorgebracht, welche diesen Bau von anderen Kirchen dieses Systems unterscheiden, auf die ich aber erst in der nächsten Epoche näher eingehen werde. Der gegenwärtigen gehören ausser dem Chore zwei Kapellen an, die Johanniskapelle und die an den späteren Kreuzgang anstossende Magdalenenkapelle. Jene ist offenbar die ältere, achteckig, äusserlich durch ein einfaches Gesims in zwei Geschosse getheilt und daher mit zwei Reihen kleiner Fenster ausgestattet, deren Maasswerk aus zwei Kleeblattbögen und einem einfachen Kreise besteht; im Innern durch wohlgebildete Wandpfeiler und Gewölbrippen, durch eine am Fusse der Wand hinlaufende Arcatur mit inneren Kleeblattbögen verziert, mit schlanken, kelchförmigen Kapitälen mit zwei Blattreihen, durchweg im reinen und noch strengen Style früher Gothik, entspricht sie völlig der Zeit um 1266. Ganz ähnlich ist im Inneren des Chores die Bildung der Wandpfeiler und der als Rücklehnen der Chorstühle dienenden Arcaden. Die Magdalenenkapelle endlich, die schon 1274 als bestehend erwähnt wird [1]), hat bei übrigens sehr strenger, gothischer Form in ihren hohen zwei- und viertheiligen Fenstern völlig ausgebildetes Maasswerk von reinster und edelster Art.

Wir sehen daher an diesen Domen den gothischen Styl zwar nicht mit der genauen Nachbildung französischer Weise, wie am Rheine, aber doch mit näherem Anschluss an dieselbe, als in Hessen und Westphalen, und mit vollstem Verständniss seines Princips angewendet. Nur darin bemerken wir einen wesentlichen Unterschied, dass statt des Kapellenkranzes (mit Ausnahme des frühen Versuchs in Magdeburg) stets die einfache polygone Chornische angewendet und das Kreuz einschiffig gehalten ist, dass also statt der breiten und massenhaften Grundverhältnisse der französischen Kirchen die Längenrichtung vorwaltet; eine Aenderung, welche wohl zunächst aus Sparsamkeit und aus der Gewöhnung an schlichtere Formen hervorging, zugleich aber doch auch wenigstens in der Erscheinung des Aeusseren dazu beitrug, das Moment schlanken, verticalen Aufsteigens zu betonen.

An den anderen Kathedralen und Stiftern des Sachsenlandes bestanden die älteren Kirchen noch in guter Erhaltung, so dass an ihnen wenigstens keine grösseren Bauten in dieser Zeit unternommen wurden. Doch zeigt der schöne Kreuzgang am Dome zu Erfurt [2]), wie sich hier unmittelbar an die Ausübung des reichen spätromanischen Styles eine freie und elegante

---

[1]) Puttrich a. a. O. S. 24, Taf. 4 und 5 a.
[2]) Puttrich II, 2, Lief 28 — 30, Taf. 7, 8.

Gothik anschloss. Einzelne der viertheiligen Lichtöffnungen haben nämlich noch ganz romanische Säulen, das Eckblatt der Basis und die üppig ausladenden Kelchkapitäle mit romanischen Ranken, doch ist das Bogenfeld schon durch offene Kreise durchbrochen. Andere und zwar an derselben Seite des Kreuzganges zeigen dagegen reinen gothischen Styl, Säulchen mit schlanken, reizend ausgeführten Kapitälen, freie Blattkränze, wohl gebildetes, wenn auch noch primitives Maasswerk. Der gothische Styl scheint daher während der Arbeit eingedrungen zu sein.

Die Neigung der Städte, sich mit grösseren Kirchen zu schmücken, begann hier erst im folgenden Jahrhundert; die meisten Bauten gingen jetzt noch von Klöstern aus, hauptsächlich aber von den Bettelorden, welche gleich nach ihrer Stiftung auch in Deutschland zahlreiche Niederlassungen gründeten, und in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts so viel Einfluss und Mittel erlangt hatten, um grössere Kirchen zu errichten. Wie früher die Cistercienser schlossen sie sich an den der Entstehung ihres Ordens gleichzeitigen Styl an; hatten diese in einem mit den ersten Elementen des Gothischen gemischten Uebergangsstyle gebaut, so nahmen sie den reifen und principiellen gothischen Styl an. Es ist bemerkenswerth, dass die italienischen Kirchen dieser Orden, namentlich zuerst die Kirche des h. Franziscus zu Assisi, darin den Bauten diesseits der Alpen mit ihrem Beispiele vorangingen. Zwar bildeten diese Orden nicht, wie die strenger disciplinirten Cistercienser, eine eigene Bauschule aus, aber schon aus ihren Verhältnissen ergaben sich auch bei ihnen gewisse Modificationen des allgemeinen baulichen Herkommens. Sie waren völlig demokratische Institute, aus dem Volke hervorgegangen und mit demselben in engster Berührung; sie standen in offener Opposition gegen den Reichthum des Klerus und mussten daher selbst den Schein der Ueppigkeit und Eleganz meiden; ihre ganze Richtung war eine praktische, alle Formen, welche mehr eine symbolische Bedeutung hatten oder nur als herkömmlich und anständig beibehalten wurden, erschienen ihnen überflüssig. Das Kreuzschiff blieb daher fort, Thürme erschienen entbehrlich, alle Details wurden auf ihre einfachste Gestalt reducirt und, da sie eilig bauten, meistens roh ausgeführt. Auch die herkömmlichen Verhältnisse der gothischen Plananlage erlitten bei ihnen manche Aenderungen. Umgang und Kapellenkranz des Chores kommen nicht vor, der einfache Polygonschluss genügte; auf die schlanke Gestalt der Wandfelder verzichteten sie und zogen vor, durch erweiterte Pfeilerstellung Raum zu gewinnen und Material zu sparen[1]. Aber bei alledem machen ihre in dieser Frühzeit des gothischen Styles entstan-

[1]) Es ist nicht unmöglich, dass diese weite Pfeilerstellung von den Ordensbauten in Italien, wo eine solche Anordnung allgemein vorherrschte, auf die diesseitigen Klosterkirchen übergegangen ist.

denen Kirchen durch ihre einfachen, übersichtlichen und luftigen Verhältnisse einen sehr günstigen Eindruck.

Zu den schöneren Bauten dieser Orden in Deutschland gehören die einander sehr ähnlichen Kirchen der Dominicaner und Franziscaner (der Prediger und Barfüsser) in Erfurt. Beide stammen zwar gewiss nicht aus den Stiftungsjahren der Klöster (1228 und 1232), wohl aber werden sie um die Mitte des Jahrhunderts begonnen sein, wie denn die Reihe der Gräber in der Predigerkirche mit einem vom Jahre 1266, in der Barfüsserkirche mit dem des im Jahre 1260 verstorbenen Erzbischofs Gerhard von Mainz anhebt, dessen Bestattung offenbar nur bei vorhergegangener Vollendung wenigstens eines ansehnlichen Theiles der Kirche, etwa des Chores, erfolgen konnte. Dieser Chor, einschiffig und dreiseitig aus dem Achteck geschlossen, mit wohlgebildeten Wandpfeilern, Gurtprofilen und Rippenkapitälen, und mit schlanken dreitheiligen Fenstern, die oberhalb der drei gleichen Lancetbögen ziemlich derbes Maasswerk haben [1], entspricht in jeder Beziehung dieser Bauzeit und scheint etwas älter als das Langhaus. Die Anordnung ist in beiden Kirchen fast dieselbe; ein Langhaus ohne Querschiff, aber von bedeutender Länge, die nicht durch die Zahl der Abtheilungen, sondern dadurch bedingt ist, dass der Pfeilerabstand fast die Breite des Mittelschiffes erreicht. Jede Abtheilung ist daher auch bei der späteren Ueberwölbung durch zwei schmale Kreuzgewölbe bedeckt, deren trennender Quergurt auf einer über der Spitze des hochaufsteigenden Scheidbogens angebrachten Console ruht, welche in der Barfüsserkirche mit den an den eckigen Pfeilern aufsteigenden Diensten alternirt, während in der Predigerkirche schon achteckige Pfeiler vorkommen. Die ganze Länge besteht also in beiden Kirchen aus sechszehn sehr schmalen Gewölben, und zählt auf jeder Seite eben so viele Fenster. Die Seitenschiffe haben zwar nur halbe Mittelschiffbreite, aber, in Folge des grossen Aufschwunges der weiten Schildbögen, eine mehr als gewöhnliche Höhe, so dass die Oberlichter sehr klein sind. Die Anlage hält also gewissermaassen die Mitte zwischen der hergebrachten Basilikenform und der Hallenkirche. Das bewegende Motiv ist offenbar die durch die weite Spannung der Scheidbögen erlangte Ersparung von Pfeilern; die Kenntniss von der Tragekraft des Spitzbogens und der Wirkung der Strebepfeiler ist also hier in eigenthümlicher Weise zur Verminderung der Mauermassen benutzt. Die Profilirung der Scheidbögen und Gurten und die Behandlung der Kapitäle ist rein gothisch, wenn auch sehr einfach und fast roh, und der Totaleindruck beider Kirchen durch ihre klaren und harmonischen Verhältnisse ein völlig befriedigender. — Ganz übereinstimmend ist der Chor der Severi-Stiftskirche in Erfurt, vom Jahre 1279, behandelt,

---

[1] Eine Innenansicht bei Puttrich a. a. O., Taf. 16.

an welchen im 14. Jahrhundert ein Langhaus in Gestalt einer Hallenkirche gefügt wurde.

Die Benedictiner waren meist im Besitze älterer Kirchen; gothische Bauten kommen bei ihnen selten vor. Wo sie aber nothwendig wurden, bewährt sich auch jetzt noch die grössere Prachtliebe dieses älteren Ordens. Dies beweist die Kirche des Benedictinerklosters St. **Aegidien** zu Braunschweig, welche nach einem zerstörenden Brande vom Jahre 1278 sogleich[1] in Angriff genommen wurde. Der Chor ist augenscheinlich der älteste Theil und wahrscheinlich nebst dem wenig ausladenden Kreuzschiffe noch in diesem Jahrhundert vollendet; er hat niedrige Seitenschiffe, den Schluss aus drei Seiten des Achteckes, aber auch einen Umgang und Kapellen, das erste Beispiel einer solchen Anlage in diesen Gegenden. Indessen geben diese Kapellen keinen wirklichen Kapellenkranz, sondern werden nur durch die in das Innere gezogenen Strebepfeiler gebildet, und erscheinen äusserlich wiederum nur als dreiseitiger Schluss des Umganges. Da der Boden hinter dem inneren Chore sich senkt und der ganze Umgang tiefer liegt, so mag dies die Veranlassung für diese ungewöhnliche Anordnung gewesen sein. Die Pfeiler sind runden Kernes mit vier grösseren und vier kleineren Diensten, die kelchförmigen Kapitäle mit freianliegendem Blattwerk, die der Chorkapellen jedoch noch nach romanischer Weise mit phantastischen Thiergestalten geschmückt. Auch die Basis hat hier noch Formen des Uebergangstyles, indem sie aus einem Wulst und einer Rinne besteht. Die Pfosten der Fenster sind noch mit Basis und Kapitäl versehen; das Maasswerk ist überhaupt noch sehr primitiv, rund profilirt und ohne Nasenwerk. Die Strebepfeiler des Chorumganges sind mit schwerfälligen Fialen belastet und stützen den oberen Chor durch einfache Strebebögen, welche mit dem Dachgesimse durch rundgeformte Lisenen verbunden sind. Das Portal des Kreuzschiffes ist von gothischen Säulchen und birnförmig profilirten Gurten eingefasst, über demselben befindet sich aber noch ein Fries von gebrochenen, auf Consolen ruhenden Bögen. Das Langhaus, wahrscheinlich erst im vierzehnten Jahrhundert hinzugefügt[2]), hat Hallenform, schliesst sich aber in allen Details dem Chore an, nur überall mit Veränderung im Geiste der Gothik des vierzehnten Jahrhunderts. Der Sockel ist polygonförmig gestaltet, während er dort rund ist, die anliegenden Dienste sind durch feinere Glieder mehr mit

[1]) Beides ergiebt sich daraus, dass noch in demselben Jahre ein Ablassbrief erlassen wurde, welcher das coenobium als cum omnibus aedificiis et officinis suis incendio miserabiliter lacrimabiliter destructum bezeichnet. Nachrichten über diese Kirche und Beschreibung derselben bei Dr. Schiller, die mittelalterliche Architektur Braunschweigs, S. 119 ff.

[2]) An der letzten Säule nach Westen ist sogar die Jahreszahl 1434 eingehauen, welche indessen vielleicht auf eine Reparatur hindeutet.

dem runden Kerne verschmolzen, das Maasswerk der Fenster ist scharfkantig und durch Nasenwerk und eingelegte Pässe verziert. Sehr auffallend ist die Nachlässigkeit, mit der man bei der Ausführung des Grundplanes verfahren, überall finden sich Abweichungen von den Maassen oder von der Fluchtlinie [1]. Dessen ungeachtet machen die schönen, luftigen Verhältnisse, die schlanken Formen, die zierlichen Details einen überaus günstigen, heiteren Eindruck. Wir sehen daher hier den gothischen Styl, wenn auch mit Beibehaltung einiger beliebter romanischer Details, wie des Bogenfrieses und der Thiersculpturen, mit grosser Sicherheit, ja selbst schon fast mit übermüthiger Sorglosigkeit angewendet.

In Schwaben [2]) fand der gothische Styl, ungeachtet des Beispiels, welches das Freiburger Münster gab, keine sehr eifrige Aufnahme. Kurz vorher, im zweiten Viertel des Jahrhunderts, hatte sich hier ein Uebergangsstyl gebildet, welcher zwar in der Anordnung und in den Hauptgliedern ziemlich nüchterne Formen annahm, die gerade Decke, einfache achteckige Pfeiler, den Spitzbogen in strenger Form und mit eckiger Leibung, dabei aber in der Ausschmückung des Aeusseren mit Arcaden und in der Ausstattung der Kapitäle mit phantastischen Ornamenten und Thiergestalten malerische Effecte zu erreichen wusste, welche dem mehr poëtisch als architektonisch begabten Stamme zusagten und ihn fesselten. Beispiele desselben sind die Dionysiuskirche zu Esslingen, gegen Ende des 13. Jahrhunderts vollendet, und die Regiswindenkirche zu Lauffen am Neckar. Nur die neugestifteten Klöster der Bettelorden errichteten ihre Kirchen in dem nach ihrer Weise vereinfachten gothischen Style. Die Kirche der Dominicaner zu Esslingen, St. Paul, welche nach der Gründung des Klosters im Jahre 1233 begonnen und 1268 vollendet wurde, ist durchweg gewölbt, mit weitgespannten Scheidbögen auf derben Rundsäulen und mit zweitheiligen Fenstern, die an Stelle des Maasswerkes nur eine kreisförmige Oeffnung im Bogenfelde haben. Edlere Formen hatte, nach dem allein noch stehengebliebenen Chore zu urtheilen, die Franziscanerkirche derselben Stadt, die wahrscheinlich mehrere Decennien nach der im Jahre 1237 erfolgten Stiftung des Klosters erbaut wurde. Hier zuerst finden wir wirkliche Maasswerkfenster und das scharfe, elastische gothische Profil. Das Langhaus war übrigens auch hier, den erhaltenen Nachrichten zufolge, durch Rund-

---

1) Wie der bei Schiller a. a. O. mitgetheilte Grundriss ergiebt. Die Fundamente sind nur einige Fuss tief und scheinen immer erst allmälig beim Fortschreiten des Baues gelegt zu sein, was dann jene Unregelmässigkeit erklärbar macht.

2) Heideloff, die Kunst des Mittelalters in Schwaben, fortgesetzt von Fr. Müller. Zusammenhängende Nachrichten giebt aber nur der Aufsatz von Merz, Kunstbl. 1845, Nr. 84 ff. — Vgl. auch Lübke, im Deutschen Kunstbl., 1855, S. 410.

säulen gestützt. Dieser Vorgänge ungeachtet behielt man aber in der Nonnenkirche Gnadenthal bei Schwäbisch-Hall (begonnen um 1245) neben gothischen Einzelheiten und Profilen auch jetzt noch die gerade Decke, den achteckigen Pfeiler, den Bogenfries und andere romanische Details bei. Man kann diese auffallende Erscheinung nur dadurch erklären, dass der Volkssinn mit einer fast eigensinnigen Anhänglichkeit an jenen hergebrachten, schlichten Formen haftete und die consequente und solide Arbeit der Gothik als eiteln Prunk betrachtete. Endlich hat diese Kirche auch den geraden Chorschluss, eine Eigenthümlichkeit, die sie mit der 1247—1343 erbauten Marienkirche zu Reutlingen[1]) theilt. Diese, vielfach noch streng in den Formen, zeigt doch schon eine reine und ausgebildete Gothik. Die achteckigen Pfeiler sind beibehalten, die schlanken, einfachen Fenster sind im Oberschiffe zu zweien, in den Seitenschiffen und am Chorschluss zu dreien gruppirt, und unter dem Kranzgesimse des Mittelschiffs zieht sich noch ein Spitzbogenfries hin, aber die Bögen der Arcaden sind schon reicher gegliedert, die Strebepfeiler mit ihren Fialen von eleganter Behandlung.

Einen sehr abweichenden Charakter trägt die Stiftskirche St. Peter zu Wimpfen im Thal, indem wir hier statt der provinziellen Eigenthümlichkeiten Formen antreffen, welche auf einen unmittelbaren Einfluss der französischen Gothik deuten. Eine Nachricht, welche wir darüber besitzen, giebt nicht nur die Erklärung dieser Erscheinung, sondern auch einen merkwürdigen Beweis, dass man sich hier völlig bewusst war, dass der gothische Styl kein deutsches Erzeugniss sei, sondern aus Frankreich stamme. Richard von Ditenstein, Dechant dieses ritterlichen Stiftes Wimpfen am Neckar während der Jahre 1261—1278, liess die alte und baufällige Kirche abbrechen und eine neue erbauen; einer seiner Nachfolger, der schon im Jahre 1300 starb und folglich sehr genau unterrichtet sein musste, erzählt diesen Hergang in seiner Chronik und bemerkt, dass Richard zu diesem Zwecke einen Baumeister, der erst kürzlich aus Frankreich und namentlich aus Paris gekommen, herbeigerufen habe, um sie in französischer Arbeit auszuführen. Das Werk, fügt er zu, innen und aussen mit Bildsäulen von Heiligen, an Fenstern und Säulen mit erhabener Arbeit kostbar geschmückt, sei von dem von allen Seiten herbeiströmenden Volke bewundert worden und habe dem Künstler Ruhm verschafft[2]). Die Kirche besteht noch und

---

[1]) Abbildungen in Laib und Schwarz, Formenlehre des romanischen und gothischen Baustyls, 2. Aufl., 1858, Taf. VII u. VIII. — Die gerade Decke an Stelle der ursprünglichen Kreuzgewölbe in den Seitenschiffen rührt nur von der Herstellung nach einem Brande von 1726 her.

[2]) F. H. Müller hat das Verdienst, in seinen Beiträgen zur deutschen Kunst- und Geschichtskunde, Bd. I, S. 79, zuerst auf diese, in Burchard's de Hallis Chronicon bei

ist, bis auf die älteren romanischen Westthürme, in reinem gothischem Style und in edlen Verhältnissen gebaut, mit runden, von vier stärkeren und vier schwächeren Diensten besetzten Pfeilern, mit zierlichem Laubwerk an den Kapitälen, während die Arcaden und die Vierungsbögen von glatten, aber durch Einschnitte in drei Bänder zerlegten Gurten, also in ungewöhnlicher Form, unterspannt sind. Das Strebewerk, welches freilich erst durch eine neuere Restauration vollendet wurde, ist bereits von eleganter Durchbildung, indem die Strebebögen wie in Amiens von einer Arcatur durchbrochen sind [1]). Die Fenster des Langhauses wie des Chors und der kleinen Nebenapsiden sind zweitheilig und schmal, und nach demselben Systeme ist das sechstheilige Fenster des südlichen Querarmes angeordnet, das hier inmitten einer reichen Façadenarchitektur, über einem schönen Portal mit Sculpturen und zwischen Blenden und einer Arcadenreihe mit Statuen steht. Diese Chronikenstelle ist allerdings vereinzelt, aber ihr Ton und ihre Worte lassen darauf schliessen, dass sie einen sehr gewöhnlichen Hergang erzählt, der sich aus der ganzen Lage der Dinge ergab, und in anderen Fällen nur deshalb verschwiegen ist, weil er alltäglich war und weil die Geschichtsschreiber des dreizehnten Jahrhunderts sich mit künstlerischen Dingen nicht viel beschäftigten. Dass jener Baumeister ein Franzose gewesen, ist nicht anzunehmen, der Chronist würde es seinem Zwecke gemäss erwähnt haben. Seine Bemerkung, dass er erst kürzlich aus Frankreich gekommen, deutet vielmehr auf einen deutschen Künstler, bei dem man darauf Werth legte, dass seine Studien frisch und nicht durch die erneuerten Eindrücke der Heimath verwischt waren. Wenn also die Bauherren den fremden Styl ausdrücklich forderten, wenn sie denen, die ihn an der Quelle kennen gelernt hatten, den Vorzug gaben, so war es natürlich, dass die strebenden Meister und Gesellen sich die Wanderung nach Frankreich zur Regel machten, sie womöglich wiederholten. Auch ergiebt der Umstand, dass unser baulustiger

---

Schannat Vindemiae litterariae II, p. 59 abgedruckte Stelle aufmerksam gemacht zu haben. Sie lautet: Monasterium nimia vetustate ruinosum diruit, accitoque peritissimo architecturae artis latomo, qui tunc noviter de villa Parisiensi e partibus venerat Franciae, opere Francigeno Basilicam ex sectis lapidibus construi jussit: idem vero artifex mirabilis Basilicam, iconis Sanctorum intus et exterius ornatissime distinctam, fenestras et columnas anaglici (ohne Zweifel für anaglyphi) operis multo sudore et sumptuosis fecerat expensis, sicut usque hodie — apparet. Populis itaque undique advenientibus, mirantur tam opus egregium, laudant artificem, venerantur Dei servum Richardum etc.

[1]) An den restaurirten Partien hat man Maasswerk statt der Arcatur angewendet. Kurze Bemerkungen über diese Kirche giebt auch Kugler kl. Schr. I, 96, und Geschichte der Baukunst, III, S. 296. — Vgl. A. v. Lorent, Wimpfen am Neckar. Geschichtlich und topographisch dargestellt, Stuttgart 1870, nebst photographischem Album.

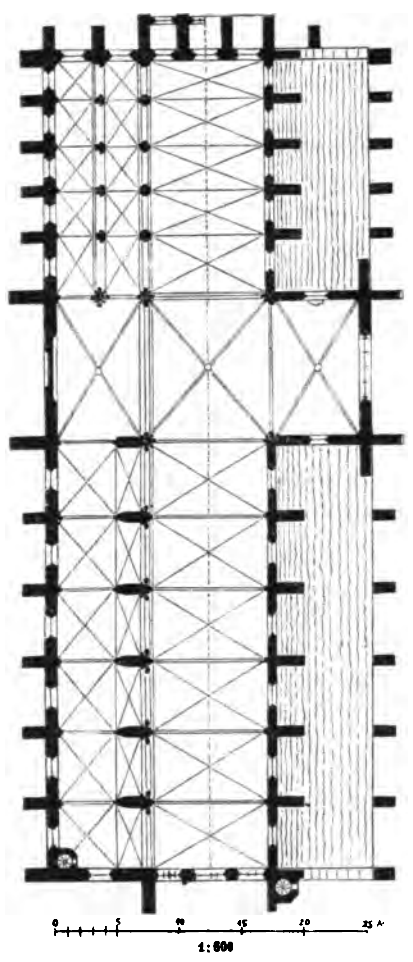
Dechant so schnell einen Rückkehrenden ermittelte, dass dergleichen Studienreisen sehr häufig gewesen sein müssen. Daraus erklärt sich denn auch, dass wir am Strassburger und Kölner Dome schon eine Beziehung auf kurz vorher entstandene oder gar noch in der Ausführung begriffene französische Bauten, an den oberen Stockwerken des letzten auch auf solche Theile jener Bauten finden, welche bei der Gründung des Chores noch nicht ausgeführt waren.

In der schönsten und reichsten Entwicklung finden wir endlich den gothischen Styl in der Cistercienserkirche zu **Salem** (oder Salmansweiler) bei Mörsburg am Bodensee. Abt Ulrich II. (1282—1311) liess die vorhandene alte Klosterkirche abreissen und setzte an ihre Stelle einen „*edlen und kunstvollen Bau*", dessen Grundstein 1297 gelegt wurde. So eifrig er das Werk betrieb, so war es doch bei seinem Tode noch nicht *vollendet*; das reiche achttheilige Fenster des nördlichen Queurhausarmes trägt das Gepräge vom Anfange des vierzehnten Jahrhunderts, der Chor zeigt sogar noch spätere Formen und die Weihe des Ganzen erfolgte erst 1414 [1]. Aber die Anlage und der Aufbau gehören im Wesentlichen noch der ersten Bauzeit an und geben ein neues Beispiel des erfinderischen Geistes, der sich in der Bauschule dieses Ordens auch jetzt noch erhalten hatte. Die Arcaden werden von höchst eigenthümlich gestreckten fünfseitigen Pfeilern getragen, welche wegen ihrer bedeutenden Tiefe unter sich durch besondere schmale Kreuzgewölbe verbunden sind und welche gegen das Mittelschiff eine glatte Wand bilden, an der erst in einer gewissen Höhe die Gliederung der Ecken und das Aufsteigen der ausgekragten gewölbetragenden Dienste beginnt. Auf ein sehr breites, einschiffiges Querhaus folgt dann ein Chor mit schlanken Pfeilern und von fünfschiffiger Anlage, nach Brauch des Cistercienserordens durch eine gerade Wand, die von einer Rose durchbrochen ist, geschlossen. Das Fenstermaasswerk und die Strebepfeiler zeigen bei der Schlichtheit, welche die Ordenssitte verlangt, durchgängig schöne und correcte Ausbil-

---

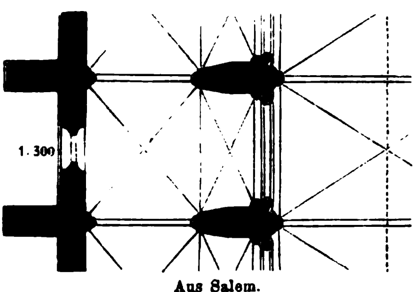
[1]) Jongelinus, Notitia abbatiarum Ordinis Cist. Col. 1640, II p. 92, 93. — Nachträge zu den Haus-Annalen von Salem, herausgegeben von Bader in Bd. 24 der Zeitschrift für Geschichte des Oberrheins, Carlsruhe 1872: „Anno domini *MCCXCVII* scriptus est liber, in quo continentur Actus, Canonice epistole et Apocalipsis glossati. Eodem anno, in mense Martis, scilicet idus Martii que tunc erat proxima *feria sexta* pracedens festum sanctissimi patris nostri Benedicti abbatis, positus est primus lapis fundamenti noui maioris monasterii ab Ulrico abbate dicto de Seluingen et per magnam industriam eius et laborem, sicut nunc cernitur, est promotus alterius et eleuatus." Vgl. die Chronik von Salmansweiler, Bad. Quellensammlung III, S. 31, wo es von dem Abte und der Kirche heisst: „nobili et subtili opere cum maximis sumptibus construi fecit et procuravit." — Eine Publication von Baurath Lang und Warth wird demnächst in der Zeitschrift für Bauwesen erscheinen.

Fig. 117.



Cistercienser-Kirche Salem (nach Stadler).

Fig. 118.



Aus Salem.

dung. Dabei sind die Verhältnisse des Inneren von einer Schönheit, gegen welche selbst die berühmtesten Dome in Süddeutschland zurückstehen (Fig. 117, 118).

In Franken können wir nur wenige Beispiele frühgothischen Styls nennen [1]). Dem Bamberger Dome wurde um 1274 der westliche Chor nebst dem Querschiffe und den beiden Thürmen angebaut. Der Spitzbogen ist hier consequent durchgeführt, die Gewölbdienste haben schon gothische Gliederung; aber die Consolen, auf welchen sie zum Theil ruhen, die Kapitäle an dem nördlichen Seitenportale und viele andere Details zeigen noch romanische Reminiscenzen, die freilich schon durch den Anschluss an den so glänzend ausgeführten Bau aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts herbeigeführt werden mussten. Selbst die schönen Westthürme, mit ihren luftigen, von schlanken Säulen getragenen Treppen, halten noch die Mitte zwischen romanischer und gothischer Anordnung. Die Cistercienserkirche zu Ebrach, deren ich schon früher gedacht habe, im Jahre 1285 vollendet und geweiht, erhielt in dieser Zeit das prachtvolle gothische Rosenfenster an der Kreuzfaçade. In den Jahren 1263—1280 wurde an die romanische Cistercienserkirche zu Heilsbronn ein dreifacher gothischer Chor [2]) gefügt, der in dem Mittelschiffe dreiseitig, in den Seitenschiffen gerade geschlossen ist und in der Profilirung der Scheidbögen wie in den eckig gegliederten und mit vorgelegten Halbsäulen versehenen Bögen noch immer einen primitiven Charakter zeigt. Der Wilibaldschor des Domes zu Eichstädt zeigt bei ausgesprochen gothischer Wölbung mit streng gegliederten Rippen, die auf Gruppen von fünf runden Diensten mit höchst einfachen Blattkapitälen ruhen, sogar noch rundbogige Fenster [3]). Auch sonst sind es Ordenskirchen, wie die Franziskanerkirche zu Rothenburg a. d. Tauber, die Deutschherrenkirche zu Würzburg, welche gegen Ende des Jahrhunderts als hervorragendste Beispiele einer strengen aber völlig ausgebildeten Gothik dastehen [4]). Die einzige bedeutende frühgothische Kirche in Franken ist die St. Lorenz-

---

[1]) Ueberreste frühgothischen Styls sind noch in den Kirchen zu Frauenthal bei Creglingen (1231), Marienburghausen bei Hassfurth (1243) und Himmelpforten bei Würzburg (1251), sämmtlich früher zu Cistercienser-Nonnenklöstern gehörig, erhalten. Vgl. Mertens und Lohde in der Zeitschrift für Bauwesen Bd. XII, (1862) S. 347.

[2]) R. v. Stillfried, Alterthümer und Kunstdenkmale des Erlauchten Hauses Hohenzollern, neue Folge, Heft IV.

[3]) Sighardt, Geschichte der bildenden Kunst im Königreich Bayern, S. 291 mit Abbildung.

[4] Sighardt a. a. O.

kirche in Nürnberg, deren Erbauung etwa um 1274 [1]) und zwar wahrscheinlich mit dem Unterbau der Thürme und dem Langhause begann; der Grundstein des Chores wurde erst nach der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts, nach völliger Vollendung jener westlichen Theile gelegt. Die Anordnung der Westseite ist überaus regelmässig, die der Thürme enthält sogar noch romanische Reminiscenzen. Sie steigen nämlich, von mässig starken Strebepfeilern begrenzt, in der Breite der Seitenschiffe und viereckig mit sieben unverjüngten Stockwerken auf, jedes nur durch ein zweitheiliges Fenster belebt und von einem Gesimse mit einem spitzbogigen Bogenfriese bedeckt, das untere etwas höher und mit seinem grösseren Fenster die Seitenschiffe beleuchtend, die fünf nächsten von geringerer aber zunehmender Höhe, das oberste endlich schlanker und von zahlreichen schmalen Schallöffnungen durchbrochen, auf seiner Plattform mit einem kleinen, achteckigen Thürmchen, zwischen dessen acht Giebeln der Helm aufsteigt. Um so reicher ist dagegen der mittlere Theil ausgestattet; ein hochgeschwungenes, durch einen Mittelpfeiler getheiltes Portal mit figurenreichem Relief des jüngsten Gerichts im Bogenfelde, mit Statuen und Statuetten in den Höhlungen der Thürgewände, darüber hinter einer Balustrade ein gewaltiges Rosenfenster von reichster Ausführung, welches bis zur Gewölbhöhe des Mittelschiffes reicht, endlich ein hoher Giebel, durch Spitzsäulchen senkrecht getheilt, durch kleine Arcaden belebt und mit einem ausgekragten Mittelthürmchen ausgestattet. Die ganze Kraft reichsten Schmuckes ist also auf diesen mittleren Theil concentrirt, dessen luftige Erscheinung in den ernsten und festen Massen der Thürme eine günstige Einrahmung und die sichersten Stützen hat.

Das Langhaus selbst, in reinem, aber sehr streng und schlicht gehaltenem frühgothischem Style, steht gewissermaassen in der Mitte zwischen der halbromanischen Einfachheit der Thürme und der reichen Ausstattung des Einganges. Seine Anlage ist die herkömmliche mit Seitenschiffen von halber Breite und Höhe des Mittelschiffes; die Hallenform hatte in dieser Gegend noch nicht Aufnahme gefunden. Die Pfeiler sind zwar noch eckigen Kernes,

---

[1]) Urkundliche Nachrichten über die Entstehungszeit der Kirche sind gar nicht bekannt geworden; die gewöhnliche Angabe, dass der Neubau 1274 auf Betrieb des damals in Nürnberg lebenden kaiserlichen Hofrichters Adolph von Nassau begonnen und 1280 schon das schöne Portal (an welchem sein Wappen steht) ausgeführt sei, leidet an der inneren Unwahrscheinlichkeit, dass man schon sechs Jahre nach dem Beginn des Baues an den Schmuck gedacht habe. Wahrscheinlicher ist, dass man schon vor dem angegebenen Jahre mit dem Unterbau der Thürme begann, dann das Langhaus baute, dessen Styl dem Jahre 1274 sehr wohl entspricht, erst am Ende des dreizehnten Jahrhunderts das bisher nur im Rohen angelegte Portal weiter ausführte, und noch später das mächtige Rosenfenster über demselben hinzufügte. — Vgl. R. v. Rettberg, Nürnberg's Kunstleben, Stuttgart 1854.

aber dicht besetzt mit gothischen Säulchen, welche auf der Frontseite ununterbrochen bis zum Gewölbe aufsteigen, die Kapitäle schmucklose Kelche, die Scheidbögen von reicher, aber derber gothischer Profilirung; der hohen Wand über ihnen fehlt das Triforium, die Fenster endlich haben einfaches regelrechtes Maasswerk. Durch die ziemlich bedeutende Höhe des Mittelschiffes, die einfachen und anschaulichen Verhältnisse, die Reinheit und Gleichheit der Formen, den Mangel alles Ueberflüssigen macht das Innere einen sehr würdigen, wahrhaft kirchlichen Eindruck, dessen Ernst durch die dunkele Farbe des Steines noch erhöht wird. Auch hier finden wir also ein vollkommenes Verständniss des gothischen Styles sowohl in seiner constructiven Bedeutung, als im Reize seines Schmuckes; aber zugleich eine sehr freie und selbständige Auffassung, welche in einzelnen Fällen romanische Reminiscenzen nicht verschmähet, und durch den vorherrschenden ernsten, gemässigten und schlichten Sinn bei zweckmässiger Betonung der wesentlichen Verhältnisse sehr günstig wirkt und dem fremden Style ein nationales deutsches Gepräge giebt.

In Bayern war Regensburg der Schauplatz eifriger Bauthätigkeit. In dem prächtigen Kreuzgange von S. Emmeram[1]) mischen sich die Formen einer ausgebildeten Gothik mit denen eines effectvollen und phantastischen Uebergangsstyls. Ein anderes Werk, welches ebenfalls noch bedeutende Nachwirkungen des älteren Styls verräth, ist die nach 1250 begonnene St. Ulrichskirche oder Alte Pfarre, die sich auch durch eine sehr auffallende Anlage auszeichnet[2]). Sie bildet nämlich ein einfaches Rechteck von 174 Fuss Länge bei 74 Fuss Breite, das aus einem höheren, durch Balken gedeckten, ebenfalls rechteckigen Mittelraume, und aus niedrigeren Seitentheilen mit einer Empore besteht, welche denselben auf allen vier Seiten umgiebt und nur auf der Mitte der Ostseite durch einen schmalen, hoch hinaufreichenden Spitzbogen unterbrochen ist, unter welchem sich der sehr enge Altarraum befindet. Es ist also eine Anlage, welche bei einer hauptsächlich auf das Anhören der Predigt berechneten protestantischen Kirche sehr begreiflich sein würde, die aber dem katholischen Gottesdienste,

---

[1]) Abbildungen bei Sighardt a. a. O., S. 222 ff.

[2]) Abbildungen bei Popp und Bülau, Heft 4, bei Grueber, vergleichende Sammlungen II, Tafel 16, 18, bei Sighardt a. a. O. S. 220. — Vgl. übrigens in Betreff aller hier erwähnter Kirchen zu Regensburg die scharfsinnigen kritischen Bemerkungen in dem Aufsatze von F. v. Quast im D. Kunstbl. 1852, S. 164 ff., namentlich über die alte Pfarre S. 195 und 207.

in welchem das Sakrament des Altars den Hauptinhalt bildet, und dem Gebrauche des dreizehnten Jahrhunderts wenig entspricht. Auch ergiebt die Anordnung der Emporen auf den vier Seiten Verschiedenheiten, welche es sehr wahrscheinlich machen, dass die ganze Anordnung nicht ursprünglich beabsichtigt, sondern erst durch eine spätere Aenderung, über welche wir freilich keine ausführliche Auskunft haben, entstanden ist. Auf den Langseiten des inneren Raumes ruhet nämlich die durch spitzbogige Oberlichter unterbrochene Wand auf stämmigen, achteckigen Pfeilern, deren mit frühgothischem Laubwerk verzierte Kapitäle durch derbe, spitze Arcaden verbunden sind, während die dazwischen eingebaute, nur 15 Fuss hohe Empore rundbogige Kreuzgewölbe hat und mit jenen Pfeilern und Arcaden durchaus nicht harmonirt. Hier scheint also eine ursprünglich nur auf einfache Seitenschiffe berechnete frühgothische Anlage erst später die Empore aufgenommen zu haben. Der westliche Theil, in welchem die Empore sogar die Tiefe zweier Kreuzgewölbe hat, scheint auf eine frühere Zeit zu deuten; das Portal ist rundbogig, in der Empore finden sich Rundsäulen mit Eckblättern und ausgezeichnet schön gearbeiteten, aber romanischen Kapitälen. Dagegen lässt die Anordnung der östlichen Emporen und besonders das hohe, zweitheilige Maasswerkfenster der Altarnische auf eine spätere Entstehung schliessen. In der That findet sich hier auch eine inschriftliche Notiz über eine im Jahre 1440 vorgenommene Herstellung, die freilich nach ihrem Wortlaute nur das bereits bestandene Gewölbe betroffen zu haben scheint [1]). Aber auch ausser der ungewöhnlichen Anlage deutet der Umstand, dass der mittlere Raum nur mit einer Balkendecke versehen ist, während die hoch hinaufgehenden Wandpfeiler des Inneren und die Strebepfeiler des Aeussern eine beabsichtigte Ueberwölbung anzeigen, auf eine während des Baues eingetretene Veränderung des Planes hin. Vermuthlich war während des Baues oder bald nach der Vollendung desselben ein Brand oder ein anderer Unfall eingetreten, von dem freilich keine urkundlichen Nachrichten erhalten sind, welcher vielleicht eine früher bestandene Chornische zerstörte und eine Herstellung veranlasste, bei der man aus Geldmangel diesen, sonst für unentbehrlich gehaltenen Theil fortliess, dagegen aber die im Westen schon bestehende Empore auch auf den anderen Seiten herumführte, und eine Anordnung traf, um auch ohne jene zerstörten Theile dem Bedürfnisse der Gemeinde zu genügen. Nur in dem westlichen Theile der Kirche haben wir daher den ursprünglichen, frühgothischen, aber noch mit romanischen Reminiscenzen gemischten Bau aus dem zweiten Viertel des dreizehnten Jahr-

---

[1]) Anno dom. MCCCCXL hoc opus trium testudinum est renovatum tempore Wolfhardi plebani hujus eccl. Vgl. auch Schuegraf, Gesch. d. Doms zu Regensburg II. 192. Sighart a. a. O. S. 121.

hunderts unentstellt, während in den übrigen Theilen das Alte durch Ueberarbeitung unkenntlich geworden ist [1]. Indessen auch so ist das Gebäude kunsthistorisch wichtig, weil es einen der ersten Fälle der Anwendung des gothischen Styles in dieser östlichen Gegend und an einer Pfarrkirche giebt, da er sonst fast nur an Kathedralen und Klosterkirchen vorkommt.

Der zweite gothische Bau Regensburgs, die Dominicanerkirche im Jahre 1273 begonnen [2], aber durch kräftige Ablassverleihungen und durch den Eifer der Brüder gefördert, und wahrscheinlich schon in dem kurzen Zeitraume von vier Jahren vollendet, ist wie die meisten gleichzeitigen Kirchen der Bettelorden ein völlig regelrechtes, aber einfaches gothisches Werk, geräumig, aber ohne Kreuz, das Mittelschiff 35 Fuss breit und gegen 90 hoch, die niedrigen Seitenschiffe je 20 Fuss breit. Sechs Gewölbfelder bilden das Langhaus, vier den dreiseitig aus dem Achtecke geschlossenen, nur die Breite des Mittelschiffes haltenden Chor. Die Pfeiler sind hier, wie in der gleichzeitigen Kirche desselben Ordens in Erfurt, achteckig, mit Halbsäulen an den vier Stirnseiten, die Kapitäle schlanke, doch unverzierte Kelche. An den Chorwänden fehlen diese Halbsäulen, und die ihnen entsprechenden Gewölbdienste ruhen auf etwa halber Höhe auf Consolen, welche die ungewöhnliche, bei Gelegenheit der St. Sebaldkirche zu Nürnberg und der Klosterkirche zu Riddagshausen geschilderte Gestalt eines gekrümmten Hornes haben. Die schlanken zweitheiligen Fenster des Chorschlusses haben regelmässiges, die meisten übrigen Fenster dagegen unausgeführtes Maasswerk, indem nur Kreise oder Drei- oder Vierpässe in das Bogenfeld eingehauen sind. Das Hauptportal wird durch zwei innere Spitzbögen gebildet, welche von einem durch eingelegte Kleeblattbögen verzierten Rundbogen umschlossen sind, was offenbar nicht sowohl eine romanische Reminiscenz, als ein Versuch vereinfachter und leicht ausführbarer Ausstattung des gothisch angelegten Eingangs ist. Man hat schon öfter die Bemerkung gemacht [3], dass in den frühgothischen Kirchen der Bettelorden sich manche Formen

---

[1]) F. v. Quast a. a. O. scheint das ganze Gebäude für ursprünglich zu halten. Auch er glaubt indessen, dass der mittlere Raum zur höheren Hinaufführung bestimmt gewesen, und erkennt somit an, dass das Ganze nicht vollendet sei.

[2]) Wie dies v. Quast a. a. O. S. 196 ff. mit überzeugender Wahrscheinlichkeit nachgewiesen hat. Abbildungen bei Niedermayer, die Dominicanerk. z. R., Verhandlungen des histor. Vereins für den Regenkreis, 18, S. 1, bei Kallenbach a. a. O. Taf. 32, Details bei Sighardt, S. 307 ff.

[3]) Namentlich ausführlich v. Quast a. a. O., übrigens auch Mertens u. A.

finden, die erst beim Verfalle der gothischen Kunst herrschend wurden; der Mangel an feinerem Gefühl, die Eile des Baues und das Streben nach Wohlfeilheit und Einfachheit brachten schon frühe dasselbe Resultat hervor, wie später die allgemeine Erschlaffung des architektonischen Sinnes. Auch dieser Bau giebt, ebenso wie die Minoritenkirche zu Köln und die Predigerkirche zu Erfurt, eine Bestätigung dieser Bemerkung; die achteckigen Pfeiler, die Profilirung der Gewölbrippen mit geschweiften Viertelkehlen nebst anhängender Platte, die sich hier finden, wurden erst in viel späterer Zeit verbreitet. Bei alledem geben aber die schlanken und wohlgewählten Verhältnisse einen sehr günstigen Eindruck.

Während dieser anspruchslose Bau rasch seiner Vollendung entgegenschritt, wurde in seiner Nähe ein eben so prachtvolles, als weitaussehendes Werk begonnen, der Neubau des Domes zu Regensburg [1]. Die Geschichte desselben hat eine entfernte Aehnlichkeit mit der des Kölner Domes. Nachdem nämlich wegen Baufälligkeit der alten Kathedrale bedeutende Reparaturen unternommen und zu ihren Gunsten in den Jahren 1250 und 1254 bischöfliche und päpstliche Ablassbriefe erlassen waren, entstand im Jahre 1273 ein durch Blitz verursachter Brand, welcher den Bischof zur Vornahme eines gänzlichen Neubaues bestimmte. Er benutzte seine Anwesenheit auf dem im folgenden Jahre abgehaltenen Concile zu Lyon, um sich von nahen und entfernten Amtsgenossen Ablassverleihungen zu verschaffen, mit deren Hülfe dann die Vorbereitungen so schnell getroffen werden konnten, dass schon im Jahre 1275 die Grundsteinlegnng erfolgte. Unter ihm und seinem Nachfolger wurden die Arbeiten mit gleichem Eifer fortgesetzt, später stockten sie, im Jahre 1380 bestand noch die kleine alte Kirche St. Johann Baptista auf einer Stelle des jetzigen Langhauses, und an der Façade finden sich die Jahreszahlen 1482 und 1486. Nur der Chor, das Kreuzschiff, die Fundamente und vielleicht theilweise die Aussenmauern des Langhauses gehören daher dem dreizehnten Jahrhundert an; die weitere Ausführung des letzten liegt ganz ausserhalb desselben, und ist daher erst später zu würdigen. Der Erbauer hat es offenbar auf eine grossartige Kathedrale im Geiste der neuen Zeit und im neuen prachtvollen Style abgesehen; die Breite des Mittelschiffes kommt der des Kölner Domes fast gleich und die weiten dadurch gebildeten Hallen, der reiche Schmuck des Maasswerkes und der Pfeiler verfehlen nicht, ungeachtet der zum Theil späten und ungleichen Ausführnng, einen bedeutenden Eindruck auf den Beschauer zu machen. Bei näherer Betrachtung aber finden wir uns weniger befriedigt. Wie in den

---

[1]) Vgl. wieder das grosse Kupferwerk von Popp und Bülau und v. Quast a. a. O., dem ich bei der Beschreibung und kritischen Beurtheilung im Wesentlichen folge. — Publicirt bei E. Förster, Denkmäler, B. III.

meisten bisher betrachteten gothischen Kathedralen der inneren deutschen Lande hat man auch hier auf Umgang und Kapellenkranz verzichtet, der Chor endigt mit fünf Seiten des Achtecks und ist von zwei kürzeren, polygon geschlossenen Nebenchören umgeben. Allein während man sich in andern Fällen für diese Beschränknng durch eine grössere Längenausdehnung des Chorraumes entschädigte, enthält er hier ausser dem Polygonschlusse nur zwei Gewölbfelder, und auch die Kreuzarme, denen, wie es freilich dieser einfache Chorschluss forderte, keine Seitenschiffe beigegeben sind, treten nicht einmal über die Fluchtlinie der Aussenmauern des Langhauses hinaus. Offenbar ist also die Anlage der östlichen Theile zu beschränkt für die anspruchsvolle Breite des Mittelschiffes. Im Widerspruche damit hat nun aber der Meister den Versuch gemacht, die reichere Anordnung französischer Chöre wenigstens anzudeuten und ihrer Wirkung nachzustreben. Er hat nämlich an der Chorwand die Doppelgeschosse der Fenster, welche dort durch den Umgang entstehen, ohne solchen beibehalten, zwei Fensterreihen übereinander gestellt, und sogar, während die obere sich in der glatten Wandfläche befindet, die untere in die Vertiefung kleiner Nischen gelegt, welche durch einen am Eingange angebrachten durchbrochenen Spitzbogen noch bemerkbarer gemacht werden. Die Oberlichter sind überdies durch ein darunter angebrachtes durchbrochenes Triforium vergrössert, um so die malerische Wirkung, welche bei der reicheren Anordnung durch den Gegensatz des hellbeleuchteten oberen Geschosses und der beschatteten Räume des Umganges hervorgebracht wird, annähernd zu erreichen. Allein in der That ist dies Auskunftsmittel kein glückliches. Der einfache Polygonschluss gestattet, ja, man kann fast sagen, fordert die Anlage grosser und schlanker Fenster, welche durch ihre Lichtfülle dem Chore die ihm gebührende Auszeichnung geben, und die Höhe des Raumes und das Princip des Aufstrebens bedeutsam betonen. Man hatte daher auch da, wo das Langhaus niedrige Seitenschiffe und mithin doppelte Fensterreihen erhielt, im Chore diese hohen Fenster angebracht, wie dies noch neuerlich in Regensburg an der Dominicanerkirche mit günstigem Erfolge geschehen war. Der Meister des Domes verscherzte diesen Vortheil, ohne die Wirkung der reicheren Anordnung zu erreichen; seine Fenster erscheinen breit, ihre Wiederholung bedeutungslos. Noch weniger ist ihm eine ähnliche Nachahmung des Strebesystems am Aeusseren gelungen; er lässt nämlich die Strebepfeiler oberhalb jener Nischen nicht auf der äusseren, sondern auf der inneren Seite abnehmen und sich zuspitzen, und verbindet sie hier mit der Wand des oberen Chores durch eine schmale Zwischenwand, deren schräge Oberkante mit einer durchbrochenen Gitterverzierung gekrönt ist. Allein er verfehlt auch hier seinen Zweck völlig; was in grossen Verhältnissen und bei constructiver Nothwendigkeit imponirt und zur schönsten Zierde wird, erscheint hier als kleinliche

und überflüssige Decoration. Auch in der Anlage des Langhauses bemerken wir ein ähnliches Verkennen der wahren Principien des gothischen Styles. In den Hallenkirchen hatte man aus guten Gründen, in den Kirchen der Bettelorden aus Sparsamkeit oft die Breite der Seitenschiffe und der Pfeilerstellung erweitert, in Kathedralen mit niedrigen Seitenschiffen aber stets das normale Verhältniss der halben Breite des Mittelschiffs festgehalten. So namentlich in Köln und in Halberstadt. Der Meister von Regensburg entfernte sich dagegen gerade hier von dem Herkommen des reicheren Styles und gab beiden breitere Verhältnisse, wodurch denn seinem Werke der Reiz der schlanken Wandfelder und kühngeschwungenen Bögen, der gedrängten, wirkungsreichen Perspective entging. Im ganzen Werke sehen wir daher den Meister zwischen dem ursprünglichen Systeme der Gothik und der einfacheren deutschen Auffassung schwanken, vor Allem aber ist es merkwürdig, dass hier, während die Architektur des dreizehnten Jahrhunderts auch in Deutschland fast überall an constructiver Wahrheit festhält, schon so frühe ein Versuch gemacht wird, bei sparsamer Anlage die Wirkung des reicheren Styles durch bloss decorative Mittel zu erreichen.

Auch in Böhmen, dessen architektonische Blüthezeit freilich erst unter der Regierung Kaiser Karls IV. eintrat, finden sich interessante Spuren frühgothischen Styles. In sehr anmuthiger Anwendung zeigt ihn das aufgehobene Agneskloster zu Prag, namentlich in demselben die Kirche selbst und die von ihr gesonderte St. Barbarakapelle, beide jetzt zu Fabrikzwecken benutzt, aber noch wohl erkennbar. Es sind einschiffige Räume mit wohlgegliederten Wandpfeilern, Ringsäulen und Knospenkapitälen, die erstgenannte mit dreiseitigem Schlusse aus dem Achteck. Alle Formen haben die kernige Frische der ersten Gothik [1]. Die Gewölbrippen sind zwar noch aus Rundstäben und dazwischen gelegten Ecken gebildet, ohne birnförmige Profilirung, in den zweitheiligen schlanken Fenstern ist dagegen, wiewohl grösstentheils zerstört, einfaches, wohlgebildetes Maasswerk zu erkennen. Das Kloster ist 1233 gegründet, und zwar für die Prinzessin Agnes, Tochter des ersten Königs von Böhmen, Przemysl Ottokars I.; es ist daher nicht wohl denkbar, dass der Bau der Kirche lange verschoben worden, und die Formen gestatten uns auch die Annahme, dass er bald nach der Mitte des Jahrhunderts, ohne Zweifel durch einen herbeigerufenen fremden Baumeister, ausgeführt sei. In demselben Jahre 1233 gründete die Mutter dieser Prinzessin, Königin Con-

---

[1]) Vgl. B. Grueber in den Mittheilungen der K. K. Centralcommission, I, S. 214, mit Abbildungen einiger Kapitäle.

stantia, das Cistercienserinnen-Kloster Tischnowitz in Mähren, dessen Kirche bereits 1239 vollendet war [1]). Sie ist eine Basilika mit langgestrecktem Chor und zwei, wie dieser, polygon geschlossenen Capellen an der Ostseite der Querhausarme. Die quadraten Pfeiler mit gekehlten Ecken, mit drei Diensten gegen das Mittelschiff und einer Halbsäule an der Mitte jeder anderen Seite sind in der Anlage noch romanisch, aber der Spitzbogen geht in der Wölbung durch und die anfangs derbe Bildung der Gurten und Rippen wird im Chor etwas entwickelter, der auch schon ganz einfache Maasswerk in den Fenstern zeigt. In dem Ornament tritt uns ein Schwanken zwischen romanischer und frühgothischer Bildung entgegen, und während die Formen sonst von strengerem Gepräge sind, herrscht ein grösserer Reichthum nur in dem Kreuzgang und in dem Portale, das wir wegen seiner Verwandtschaft mit den decorativen Glanzstücken der Uebergangs-Zeit bereits oben erwähnt haben [2]), das aber schon durchgängig den Spitzbogen und Statuen zwischen den Ringsäulen der Wandungen zeigt. Derselben Zeit gehört der Chor an, welcher die ältere Kirche zu Mühlhausen, von der wir sprachen, abschliesst [3]). Ein verwandtes Bauwerk ist die Decanatskirche St. Stephan zu Kaurzim, die in der Pfeilerbildung an Tischnowitz erinnert, aber in dem realistisch-gothischen Blattwerk der Kapitäle und des Nordportals bereits entwickelter erscheint [4]), und als die wichtigste Leistung dieser Epoche steht das Langhaus der Bartholomäuskirche zu Kolin [5]) da, welches dem schlanken späteren Chor des Peter von Gmünd vorhergeht und wohl in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts errichtet ist. Es ist das erste Beispiel einer Hallenkirche in Böhmen, die Pfeiler sind wie bei den eben erwähnten Bauwerken Quadrate mit einer Halbsäule vor jeder Seite und vier Ecksäulen, nur die Vierung ist rundbogig überwölbt, sonst geht der Spitzbogen durch, die Fenster sind schmal und lanzetförmig, die Strebepfeiler aussen von einem Umgang durchbrochen, das Blattwerk an Kapitälen und Schlusssteinen, an dessen Stelle nur manchmal phantastische Thiergestalten treten, ist hie und da primitiv und knospenförmig, noch häufiger aber entschieden gothisch, in vortrefflicher Nachbildung einheimischer Pflanzen, behandelt.

Aber nicht nur an christlichen Kirchen, auch an einem Bau der hier früh zu grossem Ansehen und Reichthum gelangten Judenschaft tritt die

---

[1]) J. E. Wocel in dem Jahrbuch der K. K. Centralcommission, III, S. 251, mit Abbildungen.

[2]) S. 287.

[3]) S. 289. Mittheilungen B. VIII, S. 37.

[4]) Mitth. B. II, S. 63.

[5]) Mitth. B I, S. 214, B. VI, S. 228.

Gothik in Böhmen auf, an der alten Synagoge („Altneuschul") zu Prag, einem kleinen rechteckigen Raum, dessen Gewölbe von zwei Mittelsäulen und von vorgekragten Wandsäulen auf Knäufen mit Blattwerkornament getragen werden. Es fehlt sowohl an Nachrichten wie an feineren Eigenthümlichkeiten, welche zu genauerer Bestimmung der Entstehungszeit führen könnten, es wäre denkbar, dass mancherlei Rücksichten die jüdischen Bauherren und den wahrscheinlich christlichen Meister bewegen konnten, hier auch noch etwas später ungewöhnlich einfache und alterthümliche Formen anzuwenden, aber der Charakter der Architektur weist doch am ehesten auf das Ende des dreizehnten Jahrhunderts hin.

Auffallend lange hielten die deutsch-österreichischen Länder am romanischen Style fest, obgleich wir bereits neben dem Streben nach glänzender Decoration auch schon constructive Neuerungen, selbst mit Aufnahme des Spitzbogens hier Platz greifen sahen. Manche der früher geschilderten Denkmäler [1]) reichten bereits bis in die zweite Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts hinein, welche Dauer aber die alten Formen in einigen entlegeneren Gegenden haben, zeigt namentlich die Kirche zu Inichen in Tyrol (Pusterthal), nach urkundlichen Nachrichten 1257 im Bau begriffen und 1284 geweiht [2]). Die Seitenschiffe sind in Kuppeln überwölbt, Mittelschiff, Querhaus und Chor in Kreuzgewölben, und wie hier in constructiver Beziehung, so spricht sich auch in decorativer Hinsicht ein überschwängliches Streben nach Mannigfaltigkeit aus. Nur die Vierungspfeiler bilden schlichte Quadrate, von den übrigen Pfeilern entsprechen sich die gegenüberstehenden, aber jedes Paar ist von den andern verschieden. Das östlichste ist achteckig, das nächstfolgende kreuzförmig mit vier Halbsäulen und stärker, um rhythmischen Wechsel herzustellen, das westlichste ein Bündel von acht Säulen [3]), die in ein gemeinsames Kapitäl übergehen. Die Oberlichter hatten ursprünglich die Gestalt der halben Radfenster.

Dann treten gegen Ende des Jahrhunderts vereinzelte Erscheinungen einer sehr reinen und eleganten Gothik auf, wie der schöne Kreuzgang zu Klosterneuburg (1270—1292) [4]), mit zweitheiligen Maasswerkfenstern,

---

[1]) Vgl. oben S. 351.

[2]) G. Tinkhauser, Mittheilungen der K. K. Centralcommission Bd. III, S. 225 ff. Tf. X.

[3]) So nach der Abbildung a. a. O. Der etwas unverständliche Text spricht von zwölf Säulen.

[4]) Ernst und Oescher, Baudenkmale des Mittelalters im Erzherzogthum Oesterreich, Heft I. Offenbar kann die Anlage ihren Formen nach nicht, wie die Verfasser bei der Erklärung ihrer Details annehmen, vom Anfange des 13. Jahrhunderts stammen. Auch ergiebt die historische Einleitung, dass der Propst Babo (1270—1292) den Kreuzgang gebaut hat.

schlanken Bündelsäulchen, leichtem einheimischem Laubwerk an Kapitälen und Consolen, polygonen Säulenfüssen und birnförmiger Profilirung der Gurten. Im Ganzen wurde aber der gothische Styl in Oesterreich erst im vierzehnten Jahrhunderte als der herrschende und allein geltende anerkannt [1]).

Auch in den norddeutschen Provinzen, im Gebiete des Ziegelbaues, fand der gothische Styl ungefähr gleichzeitig Eingang, indessen geschah es hier doch mehr an einzelnen Stellen, und noch am Schlusse des Jahrhunderts war seine Herrschaft nicht in dem Grade entschieden, wie in den südlicheren Gegenden. Zwar war ihm hier nicht weniger vorgearbeitet, die Wölbung, der Spitzbogen und selbst in gewissem Sinne das Verticalprincip waren, wie wir gesehen haben, dem Material zusagend und leicht und mit Geschick angewendet. Auch war an eine Vorliebe für den romanischen Styl, welche der Gothik entgegentreten konnte, hier weniger als irgendwo zu denken. Es war ein Kolonistenland, eben erst aufblühend und gewohnt, dem Vorgange anderer Gegenden zu folgen. Allein so sehr dem Backsteinbau jene eben genannten Bestandtheile des gothischen Styles zusagten, so wenig entsprach ihm der eigentliche Grundgedanke desselben, das Strebesystem. Dies System, welches die ganze Last der Wölbung auf einzelne Pfeilermassen vertheilt und die Zwischenräume durch leichte Wände verschliesst, setzt mächtige Werkstücke natürlichen Steines voraus, die sich durch ihre Schwere und Elasticität im Gleichgewichte halten. Der Backsteinbau dagegen hat kleine Steine durch die Kraft des Mörtels zu verbinden, und eignet sich mithin für starke, glatte Mauern, welche allenfalls durch Verstärkung an besonders belasteten Stellen gesichert werden konnten, aber doch auch neben denselben zu ihrer Haltbarkeit einer grösseren Stärke bedurften. Die grosse Ausladung der Strebepfeiler war daher überflüssig, die Bedeutung der Strebebögen fiel fast ganz fort. Ueberdies war der ganze Schmuck, der sich aus jenem System entwickelte, die plastisch belebten, durchbrochenen Formen der Fialen, Spitzgiebel, Strebebögen, die zierliche Ausbildung des freien Maasswerkes, theils zwecklos, theils schwierig und nur unvollkommen herzustellen. Dennoch wusste man diese Hindernisse durch Kunst und Fleiss zu überwinden und mit Hülfe von Formsteinen gothische Bauten hervorzubringen, welche mit den in natürlichem Steine ausgeführten wetteiferten. Allein das

---

[1]) In dem Jahrbuch der Centralcommission II. S. 36 erkennt Heider an, dass viele Denkmäler, die er früher noch dem 13. Jahrhundert zuwies, z. B. auch der Chor von Heiligenkreuz, aus späterer Zeit sind.

riderstrebende Material verursachte doch, dass man meistens noch lange die trengen und einfachen Formen des bisherigen Uebergangsstyles theilweise ›eibehielt und sie mit einzelnen gothischen Gliederungen mischte. Erst ıllmälig und nach vielfachen Versuchen kam der gothische Styl auch hier :u allgemeiner und ausschliesslicher Geltung, musste sich dabei aber man- ;hen Modificationen unterwerfen, manche seiner Schönheiten aufopfern, manche Zierden mit anderen, dem Steinbau fremden vertauschen, wurde im Ganzen einfacher, strenger, erlangte aber auch zuweilen eine ungewöhnliche einfache und grossartige Würde. Die Strebepfeiler sind minder stark, weniger abgestuft, schliessen sich in einfacher Abschrägung oder mit einer Reliefverzierung an der Stirnseite dem Dachgesimse an, und werden später auch wohl ganz fortgelassen oder doch in das Innere hineingezogen. Der Schmuck der Fialen und der freistehenden Spitzgiebel musste aufgegeben werden, dagegen sind die Friese reicher gehalten, mit mehreren Verzierungsreihen, noch spät mit Bogenfriesen, namentlich mit sich durchkreuzenden, auch wohl mit Laubwerk in edel gebildeter Form geschmückt. Anstatt der Balustraden hat die Mauer am Fusse des Daches oft eine Zinnenbekrönung, deren kriegerischen Ursprung man vergass, weil sie in Ziegeln leicht herzustellen und durch vertiefte Felder und Stabwerk zu schmücken war. Eine andere solchen Schmuckes fähige Stelle gaben die Giebel, die daher hier reicher, oft sehr zierlich ausgestattet, auch wohl vermehrt und über den Kapellen und Abtheilungen der Seitenschiffe angebracht sind. Das Maasswerk der Fenster ist anfangs zuweilen durch Formsteine sehr geschickt im Geiste der reinen Gothik ausgeführt, später aber meist sehr vereinfacht, ja dürftig, indem es mit Verzichtung auf die freiere Entwickelung mannigfacher Bogenlinien und auf das Nasenwerk nur im spitzbogigen Abschluss der Pfosten, oft durch concentrische Bögen besteht, die man allenfalls, wie in England, nur freilich in sparsamer, nüchterner Weise, sich durchschneiden liess. Die Leibungen der Fenster und Portale sind nicht selten reich gegliedert, aber freilich, da man diese Gliederung durch Formsteine bewirkte und die Zahl verschiedener Formen nicht zu sehr vergrössern wollte, mit oft wiederholtem Wechsel derselben Rundstäbe und Höhlungen. Das Bogenfeld der Portale entbehrt des Bildwerkes und ist höchstens durch Arabesken in Formsteinen verziert; dagegen wurde in späterer Zeit der Portalbogen oft durch Herumleitung des Kämpfergesimses mit einer viereckigen Einrahmung versehen, die dann mit Rosetten, Blumen und Mustern von glasirten oder durchbrochenen Formsteinen reich ausgeschmückt ist. Im Anfange wandte man überall die hergebrachte Anordnung mit niedrigen Seitenschiffen an; in einigen Gegenden erhielt sich dieselbe auch bleibend. In anderen lernte man dagegen schon frühe die Hallenform kennen und fand, dass diese allen jenen Beschränkungen der Details, welche das Material forderte, mehr zusagte; sie wurde daher

später hier vorherrschend und mit günstigstem Erfolge ausgebildet. Diese Form bedurfte, weil sie jeder Abstufung in sich entbehrt und am Schiffe gleiche hohe Mauern giebt, mehr als die andere des Abschlusses durch einen oder mehrere Thürme. Zwar konnten diese nicht die mannigfache und bewunderungswürdige Gliederung des Ueberganges aus dem Viereck zur Spitze, nicht den glänzenden Schmuck durchbrochener Helme erhalten; sie haben festere Mauern, schwache Strebepfeiler, und steigen senkrecht in wenig verjüngten Stockwerken, nur durch Gesimse, Fenster, Schallöffnungen, durch Stabwerk und vertiefte Felder belebt, bis zu der Höhe empor, wo sich die in Holz erbaute Spitze erhebt. Allein dennoch ist ihr kräftiges Aufsteigen höchst nöthig, um den grossen Mauermassen der Kirche den Charakter der Schwere zu nehmen und den Ausdruck verticalen Aufstrebens zu verstärken, weshalb denn Thurmbauten hier sehr beliebt waren, so dass man selbst einfachen Pfarrkirchen, gegen das Herkommen anderer Länder, wo dies nur bei Domen und grossen Abteien üblich war, Doppelthürme auf der Westseite gab. Das Innere ist zwar ebenfalls einfacher gehalten, aber durch seine wohlgewählten Verhältnisse meist sehr wirksam und durch die Einfachheit der Anordnung vor manchen Missgriffen bewahrt, die im Systeme des Steinbaues vorkommen. Die schlankgehaltenen Pfeiler sind meist achteckig, seltener rund, mit schwachen Diensten versehen, deren hochgelegene Kapitäle selten reicher verziert, oft fortgelassen und durch blosse Gliederung ersetzt sind. Eigentliche Triforien kommen nicht vor, wohl aber statt ihrer in einzelnen Fällen (meist des vierzehnten Jahrhunderts) Gänge mit Balustraden. Die Gewölbe sind in der Regel minder hochaufsteigend, niemals, wie im französischen Style gewöhnlich, gestelzt, dagegen kommt hier die Bildung reicherer, mit künstlich zusammengefügten Rippen ausgestatteter Gewölbe ziemlich frühe im vierzehnten Jahrhundert in Aufnahme. Sie wurden später so beliebt, dass sie in manchen Gegenden das einfache Kreuzgewölbe fast ganz verdrängten. Man fand in den zierlichen Stern-, Netz- oder Fächerformen, welche sich in dieser Weise an der Decke bildeten, einen Ersatz für den versagten Schmuck der Wände, und wusste in der That vermittelst ihrer zuweilen den Räumen eine grosse und eigenthümliche Schönheit zu verleihen.

Wenn das Material der plastischen Ausstattung Hindernisse in den Weg legte, so gab es dagegen die Gelegenheit zu eigenthümlichen Farbenwirkungen. Die moderne Sitte, den Ziegelbau ganz mit Bewurf zu bedecken und ihm dadurch eine ihm fremde Färbung, wohl gar den täuschenden Schein eines Steinbaues zu geben, kannte man noch nicht. Die Mauern sind vielmehr gänzlich, wie man jetzt sagt, im Rohbau ausgeführt und zwar nicht bloss im Aeusseren, sondern auch im Inneren, so dass nur die wirkliche Farbe der Ziegel und die Steinfugen ihre Zierde bilden. Selbst Malereien

wurden meistens auf die blosse Wand gesetzt. Nur einzelne Theile, die man sondern wollte, oder bei denen ein Verhauen der Ziegel und daher ein unregelmässiger Verband eintrat, wie Gewölbflächen, Bögen, Mauerblenden und Nischen, wurden mit Verputz überzogen. Dagegen liebte man, das Aeussere durch wechselnde Farben der Steine zu beleben, und verwandte die glasirten Ziegel nicht bloss zu Ornamenten, sondern auch in der glatten Mauer, wo sie bald in horizontalen Lagen, bald schachbrettartig mit rauhen Steinen wechseln, zuweilen auch verticale, gebrochene oder im Zickzack bewegte Streifen bilden; eine Verzierungsart, die, nur in dunkleren Farben und daher milder, eine ähnliche Wirkung hervorbringt, wie der Wechsel verschiedener Marmorarten an südlichen Bauten.

Wir sehen nach allem diesem, dass der Ziegelbau seine selbständige Entwickelung, seinen eigenthümlichen Styl hat, der aus gewissen Elementen des Gothischen, aber mit Berücksichtigung des Materials und mit Entfernung alles dessen, was aus der Beschaffenheit des Hausteins erwachsen war, sich bildete. Die Gothik steht vermöge ihrer Vereinfachung hier nicht in so scharfem Gegensatze zu dem romanischen oder gar zu dem Uebergangsstyle, als in anderen Gegenden; sie trägt allgemeinere Züge, war daher auch weniger wechselnd, weniger abhängig von dem jedesmaligen Zeitgeiste und daher auch weniger der Entartung unterworfen, die in anderen Gegenden später eintrat. Dies mag es rechtfertigen, wenn ich in der eben vorausgeschickten Schilderung zum Theil über die Grenzen dieses Jahrhunderts hinausgegriffen und auf Einzelnheiten hingewiesen habe, die sich erst später entwickelten.

Ungeachtet der sehr entschiedenen Einwirkung des Materials und der wenigstens im Allgemeinen gleichartigen Geistesrichtung der Bewohner sind die Leistungen der einzelnen Landschaften des weiten Gebietes der norddeutschen Backsteinarchitektur doch sehr abweichend. Wir müssen sie daher einzeln betrachten und beginnen unseren Ueberblick auf der westlichen Grenze. Für das Wesen der Holländer ist es in vielen Beziehungen charakteristisch, dass sie den niederdeutschen Volksgeist und zwar in höchster Steigerung seiner Zähigkeit und Nüchternheit mit einer entschiedenen Hinneigung zu der Weise der westlichen romanischen Völker vereinigen. Die geographische und dynastische Verbindung, in welcher sie seit uralten Zeiten mit den belgischen Provinzen standen, und die durch die Eigenthümlichkeit ihres Landes gegebene Richtung nach Aussen, nach den anderen Küsten der Nordsee, mag diese Erscheinung erklären. Von dieser Vereinigung zeugen auch ihre mittelalterlichen Kirchen. Sie haben die Einfachheit und Schmucklosigkeit, welche allen niederdeutschen Bauten gemein

ist, und zwar im höchsten Maasse, und sind dennoch in der Anordnung Nachbildungen der französischen Kathedralen. Sie sind meistens in geräumigen Dimensionen angelegt, in Kreuzgestalt, mit niedrigen Seitenschiffen, im Chor mit Umgang und Kapellenkranz, aber von schwerfälligen, breiten Verhältnissen, ohne organische Durchbildung und feineres Detail. Die Leichtigkeit des Wassertransportes bewirkte, dass man statt der mühsamen Formsteine die Gewände von Thüren und Fenstern, die Gesimse und Ecken der Strebepfeiler von Sandstein bildete, aber auch dies geschah ohne feinere Steinmetzarbeit. Der Schmuck der Fialen und Strebebögen fehlt, das Maasswerk, freilich häufig bei späteren Restaurationen ganz herausgeschlagen, ist in der Regel flach und bedeutungslos. Zum Theil erklärt sich diese mangelhafte Behandlung des Styles daraus, dass ihm ausser dem Material auch das architektonische Lebensprincip fehlte, die Wölbung. Denn nur die Seitenschiffe haben wirkliche Kreuzgewölbe, während das Mittelschiff, das Kreuz und selbst der Chor mit einer Holzdecke versehen sind, welche in einigen Fällen die Gestalt einer Wölbung nachahmt. Auch lassen die nackten, ungegliederten, meistens nur durch eine Reihe von Mauerblenden unter den Fenstern belebten Oberwände keinen Zweifel darüber, dass eine Wölbung nie beabsichtigt worden. Der innere Grund für die Ausbildung der strebenden und tragenden Formen fehlt also; nur der Schein, nicht das Wesen ist gegeben. Diese Oberwände werden dann endlich nicht von gegliederten Pfeilern, sondern — wie in Belgien — von schlanken Rundsäulen mit achteckiger Basis und mit einem runden, durch Blattwerk verzierten Kapitäl getragen, was bei manchen Durchsichten nicht ungünstig wirkt, und den späteren holländischen Architekturmalern möglich machte, den Innenansichten ihrer einheimischen Kirchen einigen Reiz abzugewinnen, aber doch nicht den Mangel constructiver Kraft ersetzen kann.

Manche Bauwerke, die von holländischen Gelehrten wahrscheinlich zu früh datirt werden und doch wohl erst dem vorgerückten 13. Jahrhundert angehören, zeigen noch eine Art Uebergangsstyl und sind auch grösstentheils noch in Sandstein oder in Tuffstein gehalten. So das Langhaus der St. Simon- und Judaskirche zu Ootmarsum, eine dreischiffige Hallenkirche, nicht ohne Verwandtschaft mit westphälischen Anlagen, mit wesentlich romanischen Einzelformen, aber mit durchgehenden Spitzbögen in Arcaden und Wölbung. Zwischen gut gegliederten Hauptpfeilern stehen schwächere Nebenpfeiler, welche die niedrige fensterlose Oberwand tragen. St. Nicolaus zu Deventer, 1198 gestiftet, ist in seinen älteren Partien noch Tuffsteinbau; die dreischiffige, kreuzförmige Kirche enthält einen schmalen Umgang um den polygon geschlossenen Chor, die Arcaden, im Langchor rund, im Schiff und Chorschluss aber spitz, werden von runden Säulen mit breiten Deckplatten getragen, von denen die Vorlagen der —

ur noch in Erneuerung vorhandenen — Gewölbe aufwachsen. Dagegen ist ler Unterbau des Westthurms, welcher sich vor der St. Johanneskirche u Herzogenbusch[1]), einem der prächtigsten Werke der späteren holländischen Gothik, erhebt, vorherrschend in Backsteinen mit Details des Uebergangsstyls ausgeführt. Den Ziegelbau in Verbindung mit Sandsteindetails finden wir dann in der Walpurgiskirche zu Zütphen, von welcher Mittelschiff und Chor aus dieser Epoche stammen. Sie zeigt noch immer den Wechsel von stärkeren und schwächeren Pfeilern, sonst aber bereits gothische Details und sechstheilige Gewölbe. Aus dem Ende des 13. Jahrhunderts mag die Buurkirche zu Utrecht, eine Hallenkirche, stammen, welche runde Schäfte, mit vier runden Diensten besetzt, Blattkapitäle und steinerne Rippengewölbe aufweist. Später wurden noch zwei äussere Seitenschiffe hinzugefügt und im 16. Jahrhundert wurden die beiden Chöre abgebrochen. Vielleicht gehören auch noch einige andere Hallenkirchen, das Langhaus der St. Martinskirche zu Gröningen, die St. Cunerakirche zu Rhenen, mit weitabstehenden Pfeilern in Gestalt übereckgestellter Vierecke und mit ausgekragten Diensten unter der Wölbung, in diese Zeit.

Den Chor der Kathedrale zu Utrecht haben wir, als eine von der Schule von Köln beeinflusste Schöpfung, schon früher erwähnt, und es versteht sich, dass sie von der obigen Schilderung nicht betroffen wird. Auch muss ich zugeben, dass meine Anschauungen sich auf die Kirchen der grösseren holländischen Städte beschränken, die meistens erst aus dem vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert zu stammen scheinen[2]), dass ferner die Nüchternheit ihres Anblickes durch die Strenge des holländischen Pro-

---

[1]) Die Kirche, über welche historische Untersuchungen im Organ für christliche Kunst 1854, Nro. 8 ff. mitgetheilt sind, scheint zwar noch Ueberreste aus der Bauperiode von 1280—1312 zu enthalten, ist aber jedenfalls durch den nach dem Brande von 1419 begonnenen und später fortgesetzten Bau so umgestaltet, dass man über den architektonischen Werth jenes früheren Gebäudes nicht urtheilen kann.

[2]) Niederländische Briefe S. 168 und 174, vergl. mit den im Wesentlichen übereinstimmenden Bemerkungen F. v. Quast's in Kugler's Museum 1834, Nr. 37 und 38 und Kugler, Geschichte der Baukunst, Bd. III von S. 428 an. — Dankenswerthe Notizen gibt F. N. Eijck tot Zuylichem, kort overzigt van den bouwtrant der middeleuwsche Kerken en Nederland, in den Berigten van het historisch Gezelschap, II, I, 1849. Aber auch die von ihm unter dem 13. Jahrhundert angeführten Denkmäler gehören meist wesentlich einer späteren Zeit an. Die (mir unbekannt gebliebene) Martinskirche zu Bommel, von holländischen Schriftstellern (Kijst, De Kerkelijke Architekture en de Dodendansen, Leyden 1844, S. 31) als ausgezeichnetes Werk gepriesen, ist auch erst ein Bau des 14. Jahrhunderts, 1300 begonnen und 1304 geweiht, was, wie Kugler bemerkt, wohl nur vom Chore gelten mag. Schon der Mangel an Forschungen einheimischer Gelehrten über den holländischen Kirchenbau des Mittelalters spricht dafür, dass er überaus wenig Interesse haben muss.

testantismus gesteigert ist, der nicht bloss jeden malerischen Schmuck sorgfältig zerstört, sondern auch bei der Zertrümmerung der Glasgemälde zugleich in vielen Fällen das Maasswerk der Fenster geopfert hat. Aber die Werke des vierzehnten Jahrhunderts, die sonst überall die des vorhergegangenen an Reichthum und Schmuck übertreffen, berechtigen uns zu dem Schluss, dass schon dieses dieselbe Richtung eingeschlagen habe.

In den östlich von Holland gelegenen Landschaften finden wir das auch dort schon auftretende System der Hallenkirchen, welches ohne Zweifel aus Westphalen hieher gelangt war. Schon auf dem linken Ufer der Weser, im Oldenburgischen, hat die Kirche des Fleckens Berne, mit eckig gebildeten Pfeilern, romanischen Blattkapitälen, kleinen rundbogigen Fenstern und flachzugespitzten Scheidbögen, also wahrscheinlich um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts entstanden[1]), drei gleichhohe, spitzbogig überwölbte Schiffe, obgleich die nicht weit entfernte schöne Cistercienserkirche von Hude — jetzt Ruine — kurz vorher (bald nach 1234) noch die alte Anordnung mit niedrigen Seitenschiffen in Erinnerung gebracht hatte. Diese ist ein Backsteinbau von hoher Eleganz, aber zugleich dadurch merkwürdig, dass sie von den übrigen norddeutschen Backsteinbauten gothischen Styls abweicht und gewisse Anklänge an die französische Gothik wahrnehmen lässt; so in dem Vorherrschen der Horizontallinien, in dem Aufsteigen in gesonderten Stockwerken, endlich auch in der Form mancher Consolen und Profile. Ueber den Arcaden ist die Wand jedesmal durch ein Paar schlanke Blendbögen belebt, welche aber mit den Arcaden in einen gemeinschaftlichen Rahmen gefügt sind. Vor allen Pfeilern steigen nämlich breite Wandstreifen zwischen Rundsäulchen ungebrochen in die Höhe, wo ein kräftiges Gesims die unteren Partien vollständig von den obern sondert und die Rippen des Gewölbes trägt, dessen Joche stets die Breite von zwei Arcaden haben. Jeder Schildbogen enthält nur ein schlankes Oberlicht, das also über den unteren Zwischenpfeilern steht und beiderseits von zwei niedrigeren Blendbögen eingeschlossen wird. Es ist mithin eine eigenthümliche Mischung der baulichen Traditionen des Ordens mit den Anforderungen des Backsteinbaues.

---

[1]) Wohl erst nach 1260, dem Text von W. Stock in Heft IX der „mittelalterlichen Baudenkmäler Niedersachsens“ zufolge, wo sowohl Berne als auch Hude publicirt sind. Die Kirche in Berne ist in Hausteinen gebaut und hier nur angeführt, um das Vordringen des westphälischen Systems nach Norden zu erweisen. Vgl. auch H. A. Müller im deutschen Kunstblatt 1854, S. 256.

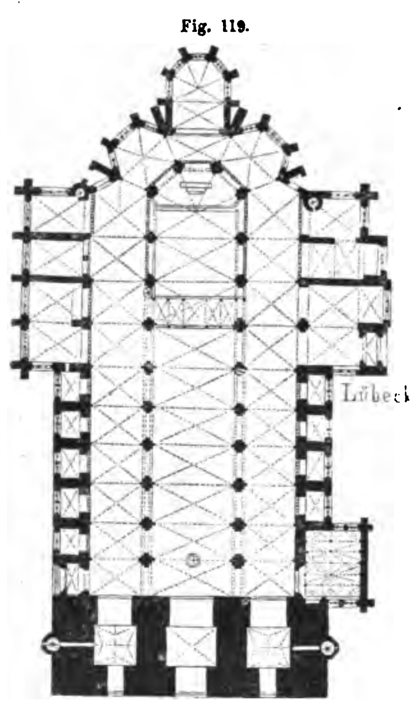
Noch entschiedener herrscht die Hallenkirche jenseits der Weser, im Herzogthume Lüneburg. Das älteste gothische Werk dieser Gegend, von bestimmtem Datum, der nach einem Brande von 1281 im Jahre 1290 gegründete Chor des Domes zu Verden [1]), erinnert insofern noch an holländische Bauten, als auch hier bei übrigens vorherrschender Anwendung von Ziegeln die Einfassungen der Fenster und Strebepfeiler in Sandstein gearbeitet sind. Das Kreuzschiff ist sogar ganz in Quadersteinen gebaut. Allein die Anlage ist sehr abweichend von holländischer Weise; der Chor hat nämlich keinen Kapellenkranz, wohl aber einen Umgang und zwar von gleicher Höhe mit dem inneren Raume, so dass die Absicht der Errichtung einer Hallenkirche ausser Zweifel ist, die dann auch in dem freilich erst 1473 bis 1490 hinzugefügten Langhause zur Ausführung kam. Die Pfeiler im Chore wie in diesem späteren Langhause sind kantonirte Rundsäulen mit schmalen Kapitälen und runder, zweimal abgestufter Basis; das Maasswerk der grossen Fenster erinnert, wenn auch bei minder bedeutender Wirkung, an das des Mindener Domes. Auch die übrigen Kirchen des Landes sind, so viel ich weiss, mit einer einzigen, interessanten, aber erst in der folgenden Epoche zu erwähnenden Ausnahme, durchweg in Hallenform errichtet, meist in geräumigen Dimensionen, aber in sehr schlichter Form, welche die Unterscheidung älterer Theile und späterer Zusätze erschwert. Mehrere derselben, namentlich die Klosterkirchen von Ebsdorf und Lüne und vielleicht selbst die jetzt fünfschiffige Johanniskirche in Lüneburg, mögen noch Theile aus dem dreizehnten Jahrhundert enthalten.

Weiter östlich, jenseits der Elbe, hört die Herrschaft der Hallenkirche wieder auf; wir finden vielmehr eine Reihe von Backsteinkirchen mit niedrigen Seitenschiffen und im Style der französischen Gothik, aber nun nicht mehr in der verkümmerten Weise wie in Holland, sondern in reicher und glänzender Gestalt, wenn auch mit manchen durch das Material bedingten Eigenthümlichkeiten. Der älteste Bau und das Vorbild dieser Gruppe ist die Pfarrkirche zu St. Marien in Lübeck. Diese Stadt, seit Heinrich des Löwen Zeiten eine Ansiedelung deutscher Kaufleute im wendischen Lande, war durch die Gunst der Umstände und den Unternehmungsgeist ihrer

[1]) Bergmann, der Dom zu Verden, 1833. Die Gründung und die erst im Jahre 1390 erfolgte Weihe sind durch eine Inschrift beglaubigt. Ohne Zweifel war aber auch hier der Chor lange vor dieser Weihe schon im Gebrauche gewesen, da der alte Dom so gänzlich durch Feuer zerstört war, dass man nicht einmal die Reliquien retten können.

Bewohner rasch zu dem Range eines bedeutenden Handelsplatzes gestiegen. Im Jahre 1266 als freie, nur dem Kaiser unterworfene Reichsstadt anerkannt, siegreich gegen ihre Nachbarn, mit ihren Schiffen die Meere bedeckend, spielte sie in der Ostsee ungefähr dieselbe Rolle, wie zweihundert Jahre vorher Amalfi, Pisa, Genua im mittelländischen Meere. Nur mit dem günstigen Unterschiede, dass, während diese italienischen Städte ihre Kräfte in Kämpfen miteinander vergeudeten, unsere deutsche Kolonie sich durch Bündnisse mit anderen Städten verstärkte, aus denen bald die mächtige Hansa, deren Haupt sie wurde, hervorging. Wie dort wurde auch hier der Reichthum und das Selbstgefühl der Kaufherren ein Antrieb, ihre Stadt durch grossartige Bauten zu schmücken, zu denen sich eine Veranlassung ergab, als im Jahre 1276 die bisherige, wahrscheinlich kleine Pfarrkirche abbrannte. Lübeck hatte damals schon ansehnliche Factoreien in Brügge, Antwerpen und London; Frankreich und die prachtvolle Architektur der westlichen Länder war den reisenden Kaufleuten nicht unbekannt geblieben, und diese wurde das Vorbild, mit dem sie bei der Ausführung ihrer städtischen Kirche wetteiferten, wie einst die Pisaner bei Erbauung ihres Domes mit den Kuppelbauten des Orients. Der Bau mag unmittelbar nach dem Brande begonnen und sehr rasch betrieben sein, denn schon in den Jahren 1304 und 1310 wurden die beiden westlichen Thürme begonnen, wie darin befindliche Inschriften bezeugen. Er ist ganz in Backsteinen ausgeführt, und daher ohne jene reichen Verzierungen namentlich des Aeusseren, welche nur in natürlichen Steinen gelingen, aber von so schönen Verhältnissen und so luftigem und freiem Aufschwunge, dass man diesen Mangel vergisst. Die Anlage ist mächtig und von bedeutenden Dimensionen. Zwei Thürme, gleichmässig vollendet, steigen auf der Westseite in unverjüngten und nur durch ihre Fensterpaare verzierten viereckigen Stockwerken, mit schlankem, von vier Giebeln eingeschlossenem, allerdings undurchbrochenem Helme bis zu der ansehnlichen Höhe von 431 Fuss empor, und begrenzen den Giebel des Mittelschiffes

Fig. 119.



Die Marienkirche zu Lübeck.

Wie in Nürnberg an der St. Lorenzkirche setzte sich also auch hier das bürgerliche Selbstgefühl über das Herkommen fort und gab der blossen Pfarrkirche den stolzen Thurmschmuck, der gewöhnlich nur den Kathedralen und reichen Stiftskirchen zu Theil wurde. Höchst wahrscheinlich geschah es in Lübeck gerade im Wetteifer mit dem Dome. Hinter den Thürmen erstreckt sich die Kirche in Kreuzgestalt, deren Mitte nur durch ein kleines Thürmchen, einen sogenannten Dachreiter, bezeichnet ist, bis zur Schlusskapelle 354 Fuss lang, in den Kreuzarmen 197 Fuss breit. Das Mittelschiff, im Langhause ausser der Vorhalle unter dem Thurme sechs, im Chore vier schmale Gewölbfelder enthaltend, erscheint ungeachtet seiner Breite von 40 Fuss sehr schlank, weil es sich zu der gewaltigen Höhe von 134 Fuss erhebt, und überdies die ziemlich nahe gestellten Pfeiler schlanke Wandfelder bilden. Es ragt mit Oberlichtern von bedeutender Höhe über die 73 Fuss hohen Seitenschiffe empor, welche auch das Kreuzschiff umgeben und den im halben Achteck geschlossenen Chor als Umgang mit einem Kapellenkranze, jedoch von etwas vereinfachter Gestalt, umschliessen. Die Pfeiler sind im Kerne viereckig mit durchgehenden hohen Diensten, besonders im Chore sehr reich gegliedert, die Kapitäle klein, mit feinem Blattwerk verziert. Oberhalb der Scheidbögen ist die Wand dünner gehalten, so dass ein Umgang unter den Oberlichtern entsteht, der statt der Triforien durch eine wiederum im Chore besonders reich gegliederte Maasswerkgallerie geschlossen ist. Das Maasswerk der Fenster ist freilich überall sehr einfach, nur durch die Verbindnng jedes Pfostenpaares zu einem an die Einfassung anstossenden Spitzbogen gebildet; die Strebepfeiler sind zu niedrigen Begräbnisskapellen benutzt und insoweit in das Innere gezogen; die Strebebögen lehnen sich unverziert an die ebenfalls schmucklosen lisenenartigen Wandverstärkungen des Oberschiffes an. Aber ungeachtet dieser Einfachheit erscheint schon das Aeussere, besonders durch die schlanke Höhe des Mittelschiffes, höchst imposant, während das Innere in der That zu den schönsten gothischen Kirchenschiffen zu zählen ist.

Für jetzt blieb dieser bedeutendste Bau an der Ostseeküste noch einsam; erst nachdem er vollendet war, im vierzehnten Jahrhundert, erweckte er, hauptsächlich im Mecklenburgischen, dann aber auch theils in Lüneburg, theils in Vorpommern, zahlreiche Nachfolge, und wir werden hier in der folgenden Epoche eine Reihe von bedeutenden Kirchen kennen lernen, welche sich, wenn auch mit einigen weiteren Modificationen, genau an das Vorbild des Lübecker Baues anschliessen.

Wenden wir uns jetzt dem Binnenlande zu, so ist zunächst die **Mark Brandenburg** zu nennen, welche seit der Mitte des Jahrhunderts unter der

kräftigen Herrschaft der anhaltinischen Markgrafen, Johann's I. und Otto's III., und durch die weitere Entwickelung des deutschen und städtischen Elementes mächtig aufblühete. Ein so plötzliches und entschiedenes Anlehnen an französische Gothik, wie in der weitblickenden Handelsstadt Lübeck, konnte hier nicht stattfinden; es machten sich vielmehr in dem ausgedehnten und durch verschiedene Colonisation bevölkerten Lande mancherlei Einflüsse geltend. Der Uebergangsstyl erhielt sich noch lange, bis dann um 1270 reiner frühgothischer Styl in Aufnahme kam; aber die Mönchsorden bauten ihren Traditionen gemäss mit niedrigen Seitenschiffen, während städtische Kirchen, wie die St. Nikolauskirche zu Frankfurt an der Oder[1], in frühgothischem, noch mit älteren Reminiscenzen gemischtem Style, schon die Hallenform zeigten. Frühgothische Motive, mit solchen des Uebergangsstyles gemischt, hatten wir bereits in dem Langhause der Klosterkirche zu Lehnin kennen gelernt[2]). Eine weitere und charakteristische Entwickelung des gothischen Backsteinbaues giebt die Cistercienserkirche zu Chorin[3], die jetzt freilich nur als Ruine erhalten ist. Das Kloster, schon 1233 gestiftet, wurde im Jahre 1273 an diese Stelle verlegt, wo man, da es schon früher begütert war und gerade jetzt reichlich beschenkt wurde, den Kirchenbau sehr bald begann. Er hat in gewohnter Weise Kreuzgestalt, den Chor nicht mehr gerade, sondern mit fünf Seiten des Zehneckes geschlossen, die Kreuzarme ohne Seitenschiffe, aber nach der Sitte des Ordens mit östlichen Kapellen versehen, welche indessen, so wie das südliche Seitenschiff, jetzt abgebrochen sind, das Langhaus, wie auch sonst in den Ordenskirchen, überaus lang und schmal, aus eilf Gewölbfeldern bestehend. Die niedrigen Seitenschiffe sind mit starken Strebepfeilern bewehrt, lehnen sich aber ohne Strebebögen an das Mittelschiff an, dessen schlanke zweitheilige Maasswerkfenster darüber hinausragen. Sehr eigenthümlich ist die Westfaçade, deren mittlerer Theil von zwei thurmartigen Vorlagen begrenzt, durch zwei Strebepfeiler in drei schlanke Felder getheilt, mit ebensoviel hohen Fenstern verziert, oben, weit über den abfallenden Seiten des Daches, mit drei kleinen Giebeln abschliesst, und sich so von den niedrigen, von Mauerblenden bedeckten Wänden der Seitenschiffe völlig sondert. Diese Verzierung mit schlanken Mauerblenden, welche dem Backsteinbau so natürlich ist und gewissermaassen für die Entbehrung der kräftigen Strebepfeiler und Fialen

---

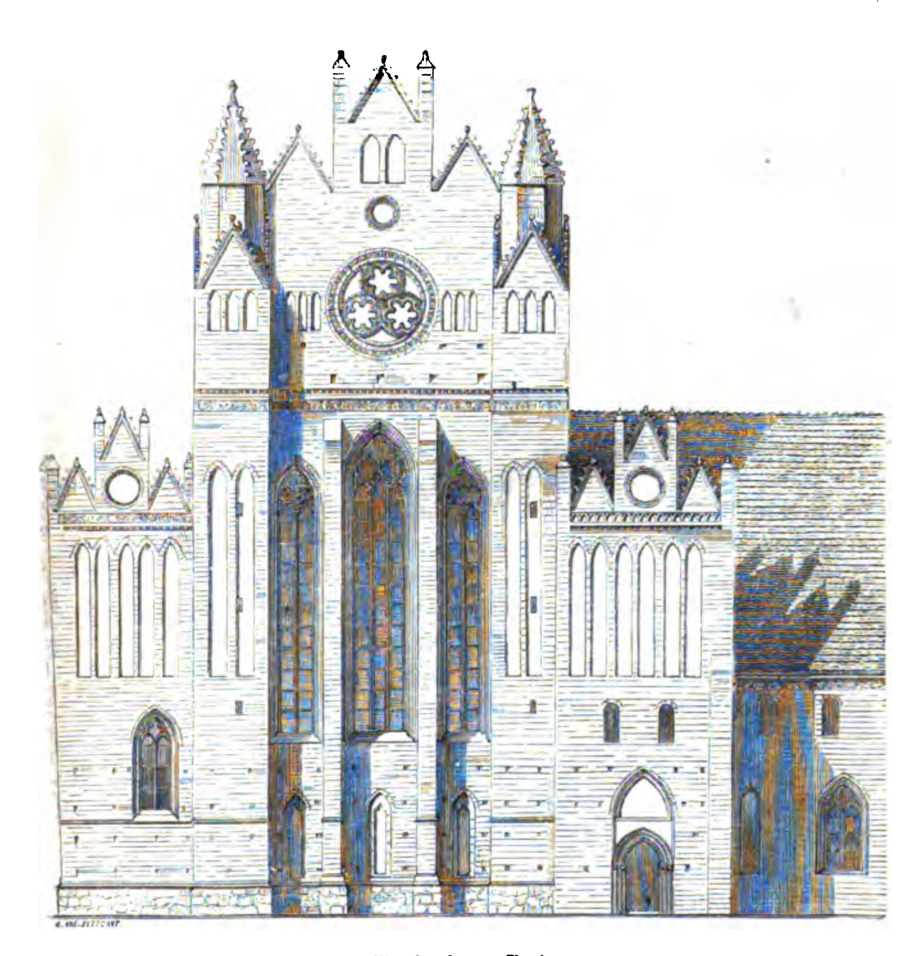
[1]) v. Quast in dem bereits angeführten Aufsatze im deutschen Kunstblatte 1850, S. 241.

[2]) Vgl. oben S. 335.

[3]) Einige Nachrichten und gute Zeichnungen sind in der Zeitschrift für Bauwesen, 1854, mitgetheilt. — Publicirt bei Adler, mittelalterliche Backstein-Bauwerke, Bl. LXVII bis LXIX, bis jetzt noch ohne Text.

entschädigt, ist dann auch an den Giebeln der Kreuzfaçaden und der Klostergebäude reichlich und sehr geschmackvoll angewendet. Im Inneren sind besonders die Pfeiler, namentlich im östlichen Theile der Kirche, bemerkenswerth. Während nämlich die der westlichen Hälfte sämmtlich sehr einfach,

Fig. 120.



Westfaçade von Chorin.

quadratisch mit Einkerbungen der Ecken gebildet sind, wechseln dort solche einfache Pfeiler mit reichgegliederten, deren Peripherie aus grösseren Kreistheilen und Rundstäben oder Ecken mannigfach zusammengesetzt ist, so jedoch, dass die Frontseite nach dem Mittelschiffe zu, den viereckigen

Pfeilern entsprechend, stets eine eckige Vorlage hat. Es ist offenbar ein Versuch, ohne grossen Aufwand die Wirkung des gegliederten Bündelpfeilers durch Formsteine zu erreichen. Die Basis hat noch fast die Gestalt der attischen, und folgt mit ihrem senkrechten Untersatze dem Profile des Pfeilers; die Kapitäle, fast wie ein dorischer Echinus ausladend, sind mit flach anliegenden, auf jedem der grossgebildeten Formsteine sich wiederholenden, ziemlich stumpf stylisirten, aber doch zum Theil an einheimische Pflanzen erinnernden Blättern verziert. Diese Kapitäle haben aber rings umher gleiche Höhe und tragen nur in den Seitenschiffen die Gewölbrippen, während für die oberen Gewölbe breite und kräftig gegliederte Dienste von Consolen aufsteigen, welche über den Pfeilern angebracht, alle verschiedener Gestalt und ähnlich wie die Kapitäle mit Blattwerk verziert sind. Die Scheidbögen sind einfach und derb, die Gewölbrippen feiner nnd birnförmig profilirt, aber beide stehen auch in den Seitenschiffen, wo sie unmittelbar von den Kapitälen aufsteigen, in keiner organischen Verbindung mit der Gliederung der Pfeiler. An einem Portale im Inneren der Klostergebäude sind Gewände und Archivolten mit fünf Ordnungen, also ziemlich reich, mit wechselnden, theils runden, theils birnförmig profilirten Stäben und dazwischen gelegenen Höhlungen gegliedert, die aber nur aus zwei Formen hervorgegangen sind und mithin sich wiederholen. Die Balustraden einiger Giebelwände des Klosters und das Maasswerk der Fenster sind in gutem Style aus leichten Formsteinen zusammengesetzt, aber die Pfosten, welche die Fenster theilen, wieder einfach und derb profilirt. Man sieht, die organische Durchbildung der gothischen Bauten natürlichen Steines ist nicht völlig erreicht, es mischen sich überall wieder schwere Gliederungen ein, welche der Wirkung nach denen des romanischen Styles gleichen; aber das Ganze giebt, vermöge seiner schlanken und richtigen Verhältnisse und des mässigen und wohlgewählten Schmuckes, einen sehr würdigen und befriedigenden Eindruck, und selbst jene Härten und Ungleichheiten finden eine harmonische Auflösung, wenn man erkennt, dass sie nicht aus Willkür oder Stumpfheit des Sinnes, sondern aus der Natur des Stoffes hervorgegangen sind. Sie tragen das Gepräge der Wahrheit und erscheinen daher als organischer Ausdruck des Materials. Gleichzeitig und ebenfalls in gutem frühgothischem Style, mit geringen romanischen Reminiscenzen, sind die Klosterkirche zu Neuendorf in der Altmark und zu Gramzow, letztere nur noch Ruine [1]), und die schöne Kirche Maria Magdalena zu Neustadt-Eberswalde [2]). In dem letzten Viertel des dreizehnten Jahrhunderts, nach einem Brande von 1269,

---

[1]) Adler a. a. O., Bl. LXXXXI f.

[2]) F. v. Quast a. a. O., Adler Bl. LXXXVIII.

wurde endlich auch das alte romanische Langhaus des Domes zu Havelberg umgebaut[1]. Die schlichten kreuzförmigen Pfeiler erhielten nach dem Mittelschiffe zu eine starke Vorlage, aus einem grösseren halbkreisförmigen Dienste und kleineren Rundsäulen, welche meist durch Hohlkehlen verbunden sind, bestehend. Diese Vorlagen schliessen sich in höchst eigenthümlicher Weise unter den Fenstern der erneuerten Oberwand in schwach spitzbogigen Blenden, die einen Umgang tragen, zusammen.

Ein Beispiel der eigenthümlichen Erscheinungen, zu welchen die Verbindung gothischer Elemente mit Uebergangsformen führen konnte, giebt die Klosterkirche zu Berlin[2]. Die Stelle wurde schon im Jahre 1271 einem Franciscanerkloster verliehen, aber erst 1290 erhielt das Kloster das Geschenk eines Ziegelofens, und da die noch vorhandene Inschrift den Geschenkgeber ausdrücklich mit zu den Stiftern zählt, so wird der Bau erst in dieser späteren Zeit begonnen sein. Der Chor, welcher sich ohne Kreuzschiff an das Langhaus anschliesst, und offenbar erst etwas später, im vierzehnten Jahrhundert, angefügt wurde, ist durch sieben Seiten des Zehneckes gebildet (Fig. 121), hält daher mehr als die Hälfte eines Kreises, so dass er sich über das Maass seiner östlichen Oeffnung hinaus erweitert; eine sehr vortheilhaft wirkende Anordnung, die sich später in diesen Gegenden öfter findet und offenbar wie die rheinischen Choranlagen von Xanten und Oppenheim den Zweck hat, den Mangel des Chorumganges zu ersetzen und auch ohne ihn dem Chorraume eine freiere und luftigere Haltung zu geben. Auch das westliche Hauptportal ist ganz dem edelsten gothischen Style entsprechend, reich profilirt und mit einem zierlichen Rankenornament als Kapitäl geschmückt. Dagegen ist das Langhaus in schweren, düsteren Verhältnissen angelegt, im Mittelschiffe 54, in den beiden Seitenschiffen nur 28 Fuss hoch, mit niedrigen, theils vier-, theils achteckigen Pfeilern, welche durch weitgespannte, einfach und eckig gegliederte spitze Scheidbögen verbunden sind. Ihre Kapitäle, sehr einfach in Form einer Welle oder auch bloss cylindrisch gebildet, aber mit Rankengewinden in flachem Relief, unter anderem mit Wein- und Eichenlaub in ziemlich freier Naturnachahmung verziert, tragen die schwer, aber doch meistens gothisch profilirten Gewölbrippen. Der Anblick dieses Langhauses überrascht, wenn man es mit dem Gedanken an die Zeit seiner Entstehung betritt; man erwartet das leichte Aufstreben gothischer Bauten, mindestens eine Stufe der Entwickelung, wie sie sich in dem gleichzeitigen Bau von Chorin zeigt, und findet stämmige, gedrückte Pfeiler, breitgespannte, stumpfe Bögen, dunkle und niedrige Gewölbe, Formen, welche den

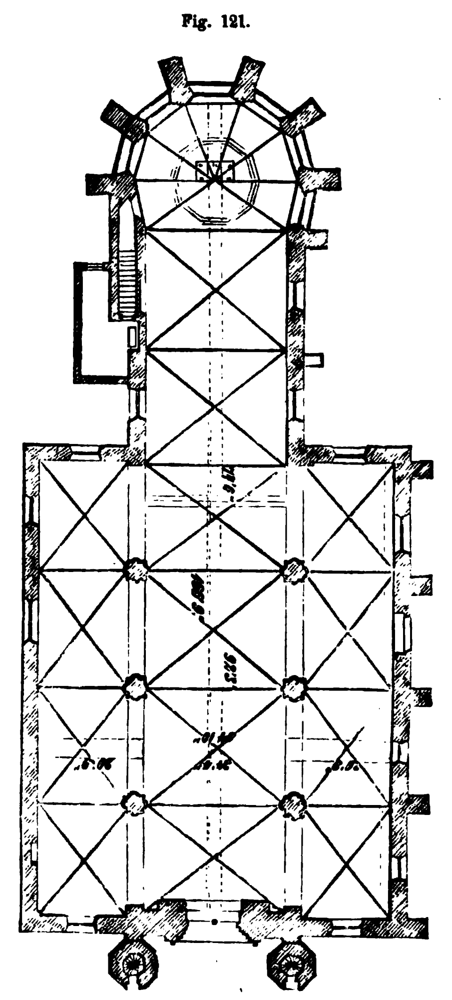
---

[1] Adler a. a. O., II, S. 3 ff., Bl. LI, LII.

[2] Kugler, kleine Schriften zur Kunstgeschichte I, 102 ff., wo auch Zeichnungen einzelner Details gegeben sind. — Adler Bl. LXXI f.

Eindruck einer viel früheren Zeit machen. Allein bei näherer Betrachtung sind auch sie im Wesentlichen aus gothischen Elementen gebildet, und nur die Art ihrer Verwendung lässt sie so alterthümlich erscheinen. Es war für diese Gegenden noch eine Zeit des Suchens, man kannte den gothischen Styl und wollte ihn anwenden; man war auch in der Kunst des Formens weit genug vorgeschritten, um selbst feinere Details und manche Art des Schmuckes darzustellen. Aber diese Einzelheiten erhöhten die Kosten und wollten doch nicht recht mit der einfachen Haltung der grösseren Glieder harmoniren, und man hatte noch nicht das Mittel gefunden, diese Gegensätze auszugleichen. Uebrigens darf nicht unbemerkt bleiben, dass die finstere Haltung des Schiffes die Wirkung des Chores erhöht, der sich wie von einem Zwange befreit nach beiden Seiten erweitert und durch grössere Fenster hell beleuchtet ist.

Fig. 121.



Grundriss der Klosterkirche in Berlin.

Schlesien [1]), obgleich nicht bloss ein ursprünglich slavisches Land, sondern noch immer von polnischen Fürstengeschlechtern beherrscht, war dennoch in seinen niederen Gegenden von deutschen Colonisten so dicht besetzt, dass es allmälig als ein deutsches Land betrachtet werden konnte. Diese Colonisten stammten grossentheils

[1]) Die ältere, von Büsching ausgehende bändereiche Literatur ist in künstlerischer Beziehung unbrauchbar. Neuerdings ist die Kenntniss der mittelalterlichen Kunst in Schlesien durch einheimische Gelehrte vortrefflich gefördert worden, durch H. Luchs,

deutschland, und ihrem Einflusse mag es zuzuschreiben sein, dass · Backsteinbau aufkam, während man in dem oberen Landes- ıer mit natürlichen Steinen baute oder gar hölzerne Kirchen, gischen nicht unähnlich, errichtete, von denen noch einige und aus dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts erhalten sind[1]. Die auptstätte architektonischer Thätigkeit ist Breslau, wo der Bischof Thomas (1232—1267) seit dem Jahre 1244 den noch jetzt vorhandenen Chor des Domes, zwar nach rechtwinkeligem Plane und zum Theil mit der Ornamentation des Uebergangsstyles, aber im Wesentlichen in frühgothischen Formen gründete und bis zum Dache vollendete[2]. Die Wandsäulenbündel zeigen schlanke, durch Hohlkehlen verbundene Rundstäbe und die schmalen, zweitheiligen Oberfenster gewähren Beispiele frühgothischen Maasswerkes. Verwandte Formen treten in den älteren Theilen der Dominicanerkirche St. Adalbert auf.

Ein anderer wichtiger Bau ist die Stiftskirche zum heiligen Kreuze, welche durch den frommen Herzog Heinrich IV. im Jahre 1288 gegründet und bei seinem bald darauf im Jahre 1290 erfolgten Tode durch ein ansehnliches Legat befördert, so rasch fortschritt, dass sie schon im Jahre 1295 eine Weihe erhalten konnte[3]. Diese hatte indess sicher nur auf den Chor Bezug und das Langhaus wurde wohl erst im vierzehnten Jahrhundert errichtet. Die Anlage der Kirche ist sehr eigenthümlich. Sie enthält nämlich gewissermaassen zwei Kirchen, indem die 20 Fuss hohe Krypta[4]) sich

---

besonders in der Schrift „romanische und gothische Stylproben aus Breslau und Trebnitz, Breslau 1859, und durch Dr. Alwin Schultz, Schlesiens Kunstleben im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert, Breslau 1870. Vgl. über Breslau auch Lübke in der Zeitschrift für Bauwesen 1859, S. 54 ff.

[1]) Vgl. Zeitschrift für Bauwesen 1852, S. 212 und Taf. 44, L. Dorst Reiseskizzen I, Bl. 3, und Dr. H. Luchs, die oberschlesischen Holzkirchen und Verwandtes, Rübezahl (Schlesische Provinzialblätter), X. B., 3. Heft, 1871.

[2]) Vgl. K. Drescher, Beiträge zur Geschichte des Kirchenbaues in Schlesien, Mitth. der k. k. Centralcommission, IX p. 47 ff. Hier das System des Domchors und einige Details in Holzschnitt. Aber es ist dem Verfasser nicht beizustimmen, wenn er den Chor theilweise noch dem Bau des Bischofs Walther (1149—1169) zuschreiben will.

[3]) Dr. Hermann Luchs, über einige mittelalterliche Kunstdenkmäler Breslau's (Schulprogramm von 1855 und besonders abgedruckt), giebt S. 24 ff. sehr gründliche Nachrichten über die obengenannte Kirche, Abbildungen in den Stylproben, Tf. II und bei E. Förster, Denkmale, B. VI.

[4]) Es ist in der That nur eine solche, da die Stiftungsurkunde nur von einer Kirche spricht. Die oft wiederholte Sage, dass Heinrich zuerst den Bau einer Bartholomäuskirche vorgehabt, und nur durch eine bei der Fundamentirung gefundene kreuzförmig gestaltete Wurzel bestimmt worden sei, darüber eine obere, nach dem heiligen Kreuze benannte Kirche zu bauen, ist ohne historischen Grund.

nicht wie gewöhnlich nur unter einem Theile des Hauptgebäudes, sondern unter der ganzen Oberkirche nach allen Dimensionen hin erstreckt, so dass diese nur durch eine hohe Freitreppe zugänglich ist. Auch der beiden gemeinsame Grundplan weicht von dem Gewöhnlichen ab. An das dreischiffige Langhaus schliessen sich nämlich der Chor und die Kreuzarme, beide einschiffig und von der Breite des Mittelschiffes, an, und zwar so, dass die letzten nur wenig ausladen, während der Chor überaus lang, sogar noch länger als das Schiff ist (81 zu 76½ Fuss), dass aber ferner alle drei östlichen Arme, der Chor und beide Seiten des Querschiffes polygonförmig, zu drei Seiten des Achteckes, geschlossen sind. Wahrscheinlich war bei dieser Abweichung von der gewöhnlichen rechteckigen Gestalt der Kreuzarme, die die Länge des Chores eine Gesammtwirkung der drei Conchen, eine kleeblattartige Form, wie an der Elisabethkirche in Marburg, nicht gewährt, nur die Absicht bestimmend, durch diese ungewöhnliche Form die Gestalt des Kreuzes, dem die Kirche geweihet war, schärfer zu betonen. Das ganze Gebäude ist in reinem gothischem Style; die Krypta hat zwar ziemlich schwere Pfeile und flache Kreuzgewölbe mit halbkreisförmigen Diagonalen, was aber bei der geringen Höhe dieses Unterbaues von nur 20 Fuss bis nicht anders sein konnte. Das Langhaus der Oberkirche hat gleichhohe Schiffe von 60 Fuss Scheitelhöhe und zwar so, dass die Gewölbfelder im Mittelschiffe quadrat, in den Seitenschiffen länglich sind. Die Pfeiler sind eckig gestaltet, nur mit Dreiviertelsäulen in den eingekerbten Ecken, also in einer dem Backsteinbau bequemen Form, das Maasswerk der Fenster und die künstlichen Gewölbe lassen aber schliessen, dass dieser Theil der Kirche, wie oben erwähnt wurde, erst im vierzehnten Jahrhundert entstanden ist. Im Chor und Kreuz sind dagegen schmale, einfache Kreuzgewölbe und überhaupt schlichtere Formen. Ungefähr gleichzeitig, vielleicht selbst etwas früher, wird auch die freilich später verwüstete und restaurirte St. Martinikirche entstanden sein. Sie war ursprünglich Kapelle der herzoglichen Burg, wodurch sich ihre unregelmässige polygonförmige Anlage erklärt, und hat im Chore an der Backsteinwand in Sandstein ausgeführte Blendarcaden mit reichen Ornamenten in den Zwickeln, welche als die reinste und schönste Leistung des frühgothischen Styles in Breslau geschildert werden [1]. Ausserhalb der Hauptstadt Schlesiens sind neben einigen kleineren Pfarrkirchen [2] noch die elegante, 1268 gegründete Hedwigskapelle neben dem Chor der Klosterkirche zu Trebnitz [3]) und die Schlosskapelle zu Ratibor zu nennen.

[1]) Luchs über einige mittelalterl. Kunstdenkm., S. 15.

[2]) Luchs, zur Kunsttopographie Schlesiens (Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift, II).

[3]) A. Schultz, die Klosterkirche zu Trebnitz, p. 300.

nen, welche wahrscheinlich um 1287 gebaut, sehr einfacher Anlage, einschiffig und rechteckig, aber mit einer reichen Gallerie von Blendarcaden und mit Maasswerkfenstern im edelsten gothischen Style erbaut ist [1].

Auch in Pommern [2]) begann man vielleicht bald nach der Mitte des Jahrhunderts gothische Formen anzuwenden, doch wiederum in eigenthümlicher Weise, wie denn überhaupt das Bestreben, den gothischen Styl den Anforderungen des Ziegelbaues anzupassen und mit den bequemeren Formen des bisherigen Uebergangsstyles zu verschmelzen, in allen diesen Provinzen selbständige Versuche veranlasste. Namentlich war man zu einer solchen Verschmelzung geneigt, wenn, wie es häufig geschah, der gothische Styl bei der Fortsetzung eines im Uebergangsstyle begonnenen Baues hinzutrat. So sollte an der Klosterkirche zu Colbatz den östlichen, im Uebergangsstyle und bis gegen die Mitte des Jahrhunderts erbauten Theilen das Langhaus angefügt werden; da behielt man dann im Wesentlichen die eckige Grundform der bereits vorhandenen Pfeiler bei, aber an Stelle der vorgelegten Halbsäule tritt ein halber achteckiger Pilaster, die stumpfen Bögen werden spitzer und die Fenster mit Ecken und Säulchen reicher gegliedert, zum Theil schon zweitheilig angelegt und mit einer Kreisöffnung in dem übrigens noch undurchbrochenen Bogenfelde versehen. Entschieden und eigenthümlicher ist der gothische Formgedanke im Langhause des Domes zu Cammin durchgeführt, welches ebenfalls nur eine Fortsetzung der älteren östlichen Theile war. Es hat nach alter Weise niedrige Seitenschiffe und quadrate Gewölbfelder mit stärkeren und schwächeren Pfeilern. Jene, viereckig und in der Längenrichtung breiter, haben auf der Frontseite eine einfache Dreiviertelsäule, welche, bis zum Gewölbe aufsteigend, mit einem gothischen Blätterkapitäl die Rippen trägt, während die Ecken abgeschrägt und mit drei Halbsäulen verziert sind, die sich oben ohne Kapitäl zu einem Schildbogen zusammenziehen und so das ganze Wandfeld mit den beiden Arcadenbögen und einem darübergestellten dreitheiligen Fenster umschliessen; das aber nur drei Lancetbögen, den mittleren höher, und ein undurchbrochenes Bogenfeld enthält. Das Ganze ist sehr strenge und schlicht, aber auch sehr organisch und befriedigend.

---

[1]) Abbildungen in der Zeitschrift für Bauwesen 1852, Taf. 43, S. 210. Die Gewölbe, quadrate und sechstheilige Kreuzgewölbe, machen durch die Vertiefung der schmalen einschneidenden Stichkappen eine sehr günstige Wirkung. — Vgl. Luchs, Kunsttopographie, S. 29.

[2]) Vgl. überall Kugler's Pommersche Kunstgeschichte, jetzt in den kleinen Schriften I, namentlich S. 672, 686, 699 ff.

Während in diesen Bauten die Anlage niedriger Seitenschiffe und die eckige Grundform der Pfeiler beibehalten sind, kommt auch hier an städtischen Kirchen schon gleichzeitig die Hallenform mit anders gebildeten Stützen vor. So an der St. Katharinenkirche zu Stralsund (jetzt Arsenal, in welcher die Pfeiler abwechselnd rund und achteckig, und der Jacobikirche zu Greifswald, in welcher sie durchweg rund sind. Offenbar ist diese Gestalt der Pfeiler gewählt, weil sie der Gleichheit der Schiffe besser entsprach, als die in den bisher erwähnten Kirchen angewendete oblonge Bildung, und doch in Ziegeln eher ausführbar war, als der gothische Bündelpfeiler. In der Marienkirche zu Greifswald, welche dem Ende des Jahrhunderts angehört, versuchte man dieser reicheren Form näher zu treten, indem die Pfeiler theils zwar viereckig mit angelegten Halbsäulen, theils aber achteckig mit acht zierlichen Säulchen in den eingekerbten Ecken, theils auch aus zahlreichen verschiedenartigen Rundungen oder Ecken, ähnlich wie einige Pfeiler in Chorin, zusammengesetzt sind. An den meisten dieser Kirchen finden wir auch ziemlich reiche, aus Formsteinen gebildeten Portale, freilich stets mit häufiger Wiederkehr von ein oder zwei Formen. Wir sehen daher auch hier ein Schwanken zwischen der bequemen Einfachheit des bisherigen Uebergangsstyles und dem Bestreben, sich immer mehr den reicheren Formen des westlichen Styles anzuschliessen, und es blieb dem folgenden Jahrhundert vorbehalten, das rechte Maass und die dem Ziegelbau günstigste Form der Gothik zu finden.

Preussen, das in der Architekturgeschichte des folgenden Jahrhunderts eine bedeutende Rolle einnehmen wird, war für jetzt noch ein Land wilden Kampfes.

Wir haben das ganze Gebiet deutscher Civilisation, so weit es sich jetzt erstreckte, durchwandert und können zurückblicken, um das Resultat zusammenzufassen. Da sehen wir dann am Schlusse des dreizehnten Jahrhunderts in ganz Deutschland, von den Alpen bis zum Meere und von der lothringischen Grenze bis zu den äussersten Ostmarken, die Herrschaft des gothischen Styles überall entschieden; wir haben keine Provinz, die ihm ein hartnäckiges Widerstreben entgegensetzte, wie in Frankreich die südlichen Landschaften. Er war nicht bei uns entstanden, aber er entsprach schon vorhandenen Tendenzen, gewährte ein Mittel, sie zu fördern und zum Abschluss zu bringen, wurde daher mit Gunst aufgenommen und nicht wie ein Fremdling, sondern wie eigenes Erzeugniss mit Freiheit und Meisterschaft behandelt. Darum ist denn auch das Resultat ein sehr befriedigendes. Zwar können wir nicht eine so grosse Zahl genügend ausgeführter Kathedralen aufzeigen, wie das nördliche Frankreich auf kleinerem Raume; zwar hat unsere Architektur nicht einen so scharf ausgeprägten nationalen Charakter, nicht die verschwenderische Fülle zierlicher Details, wie die englische

Aber sie übertrifft beide Länder in der Vielseitigkeit und Individualität verschiedenartiger Leistungen. Selbst die französische Schule, deren Energie und Consequenz wir die Ausbildung des Systems verdanken, deren allgemein verbreiteter, man möchte sagen unfehlbarer feiner Geschmack allen Werken der Zeit Ludwig's IX. ein so bestimmtes Gepräge verleiht, bewegt sich doch in einem viel engeren Gedankenkreise. Vergleichen wir nur den Kölner Dom, der an Grossartigkeit der Conception und in gediegener Ausführung mit den reichsten der französischen Kathedralen wetteifert und sie übertrifft, mit der schlichten Anmuth der Elisabethkirche in Marburg, mit der ausgebildeten Hallenform der Kathedrale von Minden, mit der strengen Backsteinarchitektur von Chorin, so haben wir schon eine Fülle von verschiedenartigen, zum Theil der deutschen Kunst ausschliesslich angehörigen und höchst fruchtbaren Motiven. Namentlich ist die Mannigfaltigkeit der Choranlagen bedeutsam; während man in Frankreich an allen grösseren Bauten nur das freilich fruchtbare Thema des Kapellenkranzes variirte, finden wir bei uns auch diese Form, nicht bloss am Rhein, sondern selbst im entfernten Osten in Lübeck, daneben aber den blossen Umgang ohne Kapellenkranz, wie am Dome zu Halberstadt, den einfachen, aber durch die vorwaltende Längenrichtung der Vorlage und durch die lichte Höhe seiner schlanken Fenster wirksamen Polygonschluss, die kleeblattförmige Anordnung von Marburg, die anmuthige Verbindung verschiedener Nischen wie in Xanten und Oppenheim, die Erweiterung des Raumes innerhalb des siebenseitigen Umfanges wie in der Klosterkirche zu Berlin, und können selbst die, wenn auch bizarre und nicht gelungene, doch eigenthümliche Anordnung des Regensburger Domchores als einen Beweis der Vielseitigkeit und erfinderischen Thätigkeit anführen, welche der deutschen Kunst noch eine weite Zukunft verhiess.

Achtes Kapitel.

Die Malerei in ihren verschiedenen Zweigen.

Im rein natürlichen Entwickelungsgange, wie wir ihn bei den Griechen in seiner normalsten Weise wahrnehmen, beginnt die Blüthe der darstellenden Künste erst dann, wenn die der Architektur bereits ihr volle Reife erlangt hat und sich zu entblättern anfängt. In dieser Epoche war es anders, sie halten vielmehr mit jener gleichen Schritt, nehmen seit der Mitte des zwölften Jahrhunderts einen neuen Aufschwung, durchlaufen eine Zeit

der Gährung und des Ueberganges, und gewinnen etwa hundert Jahre nach jener ersten Erregung einen festen wohlgeregelten Styl. Diese ungewöhnliche Erscheinung beruht darauf, dass beide Künste, die darstellenden und die Architektur, eine ungewöhnliche Stellung zu einander hatten. In jenem bloss natürlichen Zustande bilden sie in gewissem Sinne Gegensätze. Sie sind verwandt und bedürfen eine der anderen; die Baukunst fordert zu ihrer vollendeten Erscheinung die Hülfe der darstellenden Kunst, und diese gedeihet nur auf der Grundlage des architektonischen Styles. Allein dennoch können sie nicht lange mit voller Kraft neben einander bestehen; die Architektur bringt ihre edelsten Erzeugnisse hervor, während das individuelle Leben noch unter der Herrschaft strenger Gesetzlichkeit beschlossen, die darstellende Kunst gedeihet erst, wenn ihm eine grössere Freiheit gestattet ist. Ihre Blüthe öffnet sich am schönsten, wenn jene schon den Keim des Verfalles in sich aufgenommen hat. Beide gehören zwei auf einander folgenden Epochen des Volkslebens an; die eine der früheren, in welcher die Gemüther vorzugsweise von den höchsten Dingen beschäftigt werden, die andere der späteren, wo individuelle Verhältnisse grösseres Interesse in Anspruch nehmen.

In unserer Epoche erscheint dieser Gegensatz wie im Leben so auch in der Kunst gemildert. Das christliche Gesetz hat nicht die Sprödigkeit des natürlichen, die christliche Freiheit löst das Gesetz nicht auf. Die ganze mächtige Erhebung des Zeitalters ging von dem Freiheitsgefühl der Völker aus, aber dies Gefühl war zugleich religiöse Begeisterung, war von der Kirche selbt genährt und gab ihr neue Belebung. Beide schritten einmüthig fort.

Ebenso auf künstlerischem Gebiete; die christliche Kunst hat nicht eine einmalige Blüthe, sondern ist der Erneuerung fähig; sie stellt der Architektur nicht die unerlassliche Forderung reinster architektonischer Gesetzlichkeit, sondern gestattet ihr auch plastische und malerische Elemente in reichem Maasse in sich aufzunehmen. Und von diesen ging die ganze künstlerische Bewegung dieses Zeitraumes aus. Was die ruhige Würde des romanischen Styles störte und ihm eine decorative Tendenz aufnöthigte, war eben die Regung des plastisch-malerischen Sinnes, aber das Resultat dieser Gährung war nicht der Verfall, sondern eine höhere Blüthe der Architektur, ein neuer Styl, der jenes hinzutretende Element in sich aufgenommen und bewältigt hatte. Der gothische Styl ist von plastischen und malerischen Motiven durchdrungen. Seine ganze Erscheinung, besonders die wunderbar belebte Perspective des Inneren erstrebt malerische Wirkung; seine frei aufsteigenden Fialen, seine reichgestalteten Bündelpfeiler sind plastische Gebilde; die weichgeschwungenen Profile, das Maasswerk der Fenster, der überall hervorbrechende Blätterschmuck athmen freies, organisches Leben.

aus Niederdeutschland, und ihrem Einflusse mag es zuzuschreiben sein, dass auch hier der Backsteinbau aufkam, während man in dem oberen Landestheile entweder mit natürlichen Steinen baute oder gar hölzerne Kirchen, den norwegischen nicht unähnlich, errichtete, von denen noch einige und zwar aus dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts erhalten sind [1]. Die Hauptstätte architektonischer Thätigkeit ist Breslau, wo der Bischof Thomas (1232—1267) seit dem Jahre 1244 den noch jetzt vorhandenen Chor des Domes, zwar nach rechtwinkeligem Plane und zum Theil mit der Ornamentation des Uebergangsstyles, aber im Wesentlichen in frühgothischen Formen gründete und bis zum Dache vollendete [2]. Die Wandsäulenbündel zeigen schlanke, durch Hohlkehlen verbundene Rundstäbe und die schmalen, zweitheiligen Oberfenster gewähren Beispiele frühgothischen Maasswerkes. Verwandte Formen treten in den älteren Theilen der Dominicanerkirche St. Adalbert auf.

Ein anderer wichtiger Bau ist die Stiftskirche zum heiligen Kreuze, welche durch den frommen Herzog Heinrich IV. im Jahre 1288 gegründet und bei seinem bald darauf im Jahre 1290 erfolgten Tode durch ein ansehnliches Legat befördert, so rasch fortschritt, dass sie schon im Jahre 1295 eine Weihe erhalten konnte [3]. Diese hatte indess sicher nur auf den Chor Bezug und das Langhaus wurde wohl erst im vierzehnten Jahrhundert errichtet. Die Anlage der Kirche ist sehr eigenthümlich. Sie enthält nämlich gewissermaassen zwei Kirchen, indem die 20 Fuss hohe Krypta [4] sich

---

besonders in der Schrift „romanische und gothische Stylproben aus Breslau und Trebnitz, Breslau 1859, und durch Dr. Alwin Schultz, Schlesiens Kunstleben im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert, Breslau 1870. Vgl. über Breslau auch Lübke in der Zeitschrift für Bauwesen 1859, S. 54 ff.

[1]) Vgl. Zeitschrift für Bauwesen 1852, S. 212 und Taf. 44, L. Dorst Reiseskizzen I, Bl. 3, und Dr. H. Luchs, die oberschlesischen Holzkirchen und Verwandtes, Rübezahl (Schlesische Provinzialblätter), X. B., 3. Heft, 1871.

[2]) Vgl. K. Drescher, Beiträge zur Geschichte des Kirchenbaues in Schlesien, Mitth. der k. k. Centralcommission, IX p. 47 ff. Hier das System des Domchors und einige Details in Holzschnitt. Aber es ist dem Verfasser nicht beizustimmen, wenn er den Chor theilweise noch dem Bau des Bischofs Walther (1149—1169) zuschreiben will.

[3]) Dr. Hermann Luchs, über einige mittelalterliche Kunstdenkmäler Breslau's (Schulprogramm von 1855 und besonders abgedruckt), giebt S. 24 ff. sehr gründliche Nachrichten über die obengenannte Kirche, Abbildungen in den Stylproben, Tf. II und bei E. Förster, Denkmale, B. VI.

[4]) Es ist in der That nur eine solche, da die Stiftungsurkunde nur von einer Kirche spricht. Die oft wiederholte Sage, dass Heinrich zuerst den Bau einer Bartholomäuskirche vorgehabt, und nur durch eine bei der Fundamentirung gefundene kreuzförmig gestaltete Wurzel bestimmt worden sei, darüber eine obere, nach dem heiligen Kreuze benannte Kirche zu bauen, ist ohne historischen Grund.

Wir besitzen eine Reihe von Handschriften sogenannter Bestiarien, in welchen Thiere freilich nicht sowohl beschrieben als wegen gewisser ihnen beigelegter Eigenschaften als Symbole theologischer oder moralischer Sätze betrachtet werden; wahrscheinlich liegt ihnen ein älteres und zwar griechisches Werk zum Grunde, das aber fortwährend bis in's fünfzehnte Jahrhundert neue und sehr abweichende Bearbeitungen erhalten hat und an das nur dadurch erinnert wird, dass die Bearbeiter sich stets auf den unbekannten Verfasser des ursprünglichen Werkes beziehen, den sie schlechtweg als Physiologus, als Naturlehrer, bezeichnen [1]). Da kann es nun nicht überraschen, wenn sie diesem Gewährsmanne bei fabelhaften oder orientalischen Thieren unbedingt folgen; allein auch bei denen unserer Gegend und selbst bei gewöhnlichen Hausthieren beziehen sie sich in gleicher Weise auf ihn und sprechen ihm die unglaublichsten Dinge nach. Sie kennen also nur die Autorität und haben noch keine Ahnung von der Pflicht eigener Prüfung und Beobachtung. Zwar gab es einzelne schärfer blickende Männer; Albert der Grosse bezweifelt manche dieser Fabeln des Physiologus als unglaublich, stützt seinen Widerspruch bei anderen auf die Erfahrung, etwa auf die Berichte der Jäger; Roger Baco erklärt sogar in Worten, deren Klang in ganz andere Zeiten versetzt, die Erfahrung (experimentum) für die beste Weise des Erkennens. Allein diese Männer standen noch allein. Von einem Schüler Alberts, dem Thomas Cantipratanus, besitzen wir ein Buch: de rerum natura, welches ohne die in den Bestiarien vorwaltende symbolische Beziehung eine ziemlich nüchterne Beschreibung von Thieren und Pflanzen enthält. Dennoch sind in einer, auf der Universitäts-Bibliothek *zu Prag* bewahrten, in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts gefertigten Abschrift die zahlreichen Miniaturen ohne die mindeste Rücksicht auf Naturwahrheit, selbst da, wo sie sich aufdringen musste; namentlich sind die Bäume fast alle gleich, mit etwas gebogenem Stamme und einer birnförmig zugespitzten Krone, ohne die entfernteste Andeutung der verschiedenen Bildung ihrer Aeste gezeichnet. Die Fichte unterscheidet sich von der Eiche nur durch etwas höheren Stamm und kleinere Krone und gleicht sowohl dem Mandelbaum als der Cypresse. Nur dadurch kommt der Maler zuweilen der Phantasie des Lesers zu Hülfe, dass er auf jener stets gleichgestalteten

---

[1]) Vgl. besonders Cahier und Martin, Mélanges d'Archéologie, Paris 1847 f., Vol. II, p. 85, 106—232, Vol. III, p. 203 ff., wo Auszüge aus mehreren Bearbeitungen zusammengestellt sind, namentlich aus der prosaischen Peters aus der Picardie und der gereimten Wilhelms aus der Normandie, beide vom Anfange des dreizehnten Jahrhunderts. Die letzte ist später (Hippeau, le bestiaire diviu de Guillaume, clerc de Normandie, Paris 1852) ganz edirt. Vgl. ferner Dr. Heider, Physiologus nach einer Handschrift aus Göttweih im Archiv für Kunde österreich. Geschichtsquellen 1850 Bd. 2, Heft 3 u. 4.

Krone Einzelnheiten der wirklichen Pflanze, bei der Eiche Blätter und Eicheln, bei dem Apfelbaum Früchte, bei dem Rosenstock Blumen aufgezeichnet hat. Freilich geht diese Nichtbeachtung der Wirklichkeit bei Thieren nicht ganz so weit wie bei Pflanzen; schon die Thierfabel zeigt ein reges Mitgefühl, welches auf die Darstellung einwirken musste. Aber wenn auch die Bewegungen verständlich und lebendig sind, ist doch die Form noch überall sehr ungenau, selbst bei dem Lieblingsthiere dieser ritterlichen Zeit, dem Pferde, auch für das nachsichtigste Auge anstössig. Villard de Honnecourt rühmt sich zwar, den Löwen nach der Natur gezeichnet zu haben, aber wahrscheinlich hielt er dies nur bei dem fremden Thiere für nothwendig, nicht bei den einheimischen, die jeder vor Augen hatte; und auch bei dem Menschen bleiben seine Naturstudien, wenn es überhaupt solche sind, nur bei dem allgemeinen Umrisse stehen. Man zeichnete nach der Erinnerung oder nach älteren Kunstwerken, die ja auch in Villard's Skizzenbuche vorherrschen, gönnte der äusseren Erscheinung nur eine flüchtige und befangene Betrachtung, und begnügte sich daher auch in der Kunst mit unbestimmten oder unrichtigen Formen. Gerade aber hier, bei dem edelsten und schwierigsten Theile der künstlerischen Aufgabe, bei der menschlichen Gestalt, kam etwas Anderes zu Hülfe; das warme Gefühl, die poetisch angeregte Stimmung der Zeit ersetzte in gewissem Grade, was an objectiver Kenntniss fehlte, und lehrte die Künstler die angemessene und selbst schöne Form finden. Und so wurde dieser Mangel fast zu einem Vorzuge. Denn da der Körper von innen heraus nach geistigen Motiven entstand, wurde der Ausdruck derselben sehr viel inniger und wahrer; die Künstler konnten ungehemmt durch kleinliche Details unmittelbar auf ihr geistiges Ziel hinarbeiten und sich mancher Mittel bedienen, welche einer naturalistisch mehr durchbildeten Kunst versagt gewesen wären und doch die Phantasie mächtig erregen, so dass diese in mancher Beziehung unvollkommenen Kunstwerke durch die Wärme des Gefühls und durch den Ernst der religiösen Ueberzeugung ihrer Urheber oft stärker wirken, als die Erzeugnisse einer viel vollendeteren Technik.

Ausserdem gewährte aber diese Schwäche des Naturalistischen den Vortheil einer innigeren Verschmelzung der darstellenden Kunst mit der Architektur. Eine völlig gereifte selbständige Plastik und Malerei wäre nicht fähig gewesen, so in die architektonischen Zwecke einzugehen, wie es der gothische Styl forderte; die unbestimmten und flüssigen Formen dieser jugendlichen Kunst schmiegten sich leicht der architektonischen Gliederung an und verschmolzen mit ihr zu einem Ganzen. Diese Verbindung war der Architektur günstig, indem die diagonalen und gerundeten Linien der Plastik die Strenge rechtwinkeliger Anordnung milderten; sie war aber auch für die darstellende Kunst kein feindlicher Zwang, sondern ihr eigenes Bedürfniss.

Der Formensinn war hinlänglich gereift, um die Haltungslosigkeit ihrer schwankenden Gestalten zu fühlen und eine Regel zu suchen, die er nur in der Architektur finden konnte. Daher gab man den Bildwerken, auch da, wo sie nicht mit den Gebänden zusammenhingen, gern eine architektonische Einrahmung und bildete die Gestalten selbst unter dem Einflusse des architektonischen Styles. Dies geschah sogar anfangs mit einer einseitigen Strenge, welche das Leben fast zu byzantinischer Starrheit herabdrückte. Aber allmälig erlangte die Kunst durch diese strenge Schule ein feines Gefühl für räumliche Verhältnisse und Reinheit der Linie, für Klarheit der Anordnung und Harmonie des Ganzen, und endlich unter wachsender Erstarkung des Naturgefühls einen edlen, wirklich plastischen Styl und jene maassvolle, schlichte Haltung, welche, gleichweit von kalter Gleichgültigkeit und weichlicher Sentimentalität, bei der Darstellung religiöser Gegenstände unentbehrlich und auch für die künstlerische Auffassung des Lebens so günstig ist. Dies Entgegenkommen der verschiedenen Künste, das Vorherrschen des Stylistischen in der Darstellung und des Plastisch-Malerischen in der Architektur war eben nicht ein zufälliges Ereigniss, eine Folge der Schwäche und Unklarheit, sondern eine Aeusserung des mächtigen Bestrebens dieser Zeit nach voller Einheit des Subjectiven mit dem Allgemeinen des geistigen Lebens. Es gewährte daher auch den unschätzbaren Vorzug eines Zusammenwirkens der Künste, wie es keiner anderen Zeit gegeben war und das zu den herrlichsten Resultaten führte.

Eine Wirkung dieses einenden Strebens war dann auch, dass das symbolische Element in dieser Epoche eine neue Gestalt annahm. Jene rohe und dunkle Thiersymbolik, die stets wiederkehrenden, nur sehr unbestimmter Deutung fähigen Kämpfe von Menschen und Ungeheuern, welche an Wänden und Kapitälen hervorbrachen ohne in innerem Zusammenhange mit der Architektur zu stehen, verschwinden sofort. Nur die bekanntesten, durch alte Tradition ehrwürdigen thierischen Symbole, die Taube, die Zeichen der Evangelisten, der Pelikan, der Drachen unter den Füssen der Jungfrau und ähnliche werden beibehalten; ausserdem wird die thierische Gestalt wohl zuweilen in einer, dem Symbolischen verwandten Weise bald als leichter, phantastischer Schmuck, bald in humoristischer oder satirischer Bedeutung gebraucht, meistens aber dient sie vermöge einer natürlichen und rein künstlerischen Symbolik zur Belebung gewisser Stellen des architektonischen Gerüstes und gewissermaassen zur Erläuterung ihrer Function. Dahin gehört es, wenn die Regenrinnen, welche, um das Gebäude gegen Beschädigung zu sichern, weit hinausragen müssen, die Gestalt von ungeheuerlichen speienden Thieren annehmen, dahin ferner, wenn an der Kathedrale zu Laon aus den obersten Arcaden der Thürme kolossale vierfüssige Thiere die langen Hälse vorstrecken, gleichsam neugierig in die Tiefe hinabblickend, dahin auf anderem Gebiete die Ver-

wendung von Drachen, Schlangen und anderen biegsamen Thierleibern zu den Initialen der Handschriften. Dagegen bleibt die Personification abstracter Begriffe beliebt; die hergebrachten Figuren dieser Art werden meistens beibehalten und durch neue vermehrt, aber auch bald in handelnde Bewegung gesetzt, und es entsteht, an Stelle der bloss traditionellen Symbolik, durch eine Verbindung scholastischer und poetischer Elemente die bewusste Allegorie. Vor Allem aber ist jene feine Symbolik des Raumes, von der ich schon früher gesprochen habe [1]), für diese Epoche charakteristisch, indem sie ganz auf der innigen Verbindung des Architektonischen und Bildlichen beruhet und besonders an Werken der decorativen Kunst ein sehr eigenthümliches Mittel gewährt, durch abstracte Raumverhältnisse feinere geistige Beziehungen auszudrücken.

Der Zusammenhang der einzelnen Zweige der darstellenden Kunst war nicht mehr derselbe wie in der vorigen Epoche. Während sie dort alle in den nämlichen Klosterschulen gelehrt, häufig von denselben Händen geübt wurden, war jetzt die härtere Arbeit, namentlich die Steinsculptur, fast ausschliesslich auf die Laien übergegangen, die Miniaturmalerei dagegen, welche noch immer die Schule der gesammten malerischen Technik bildete, den Klöstern oder der Geistlichkeit verblieben. Dies schloss nun zwar nicht aus, dass die verschiedenen Künste auf allen Entwickelungsstufen eine gewisse Gleichförmigkeit behielten; dieselben geistigen Einflüsse machten sich in allen geltend; die Bildung war schon eine mehr verbreitete und allgemeinere, und ein reger Wetteifer trieb zur Beachtung der Schwesterkünste. Aber jene technische Trennung und die nähere oder entferntere Beziehung der einzelnen Kunstzweige zur Architektur bedingte doch einen verschiedenen Gang der Entwickelung, welcher uns auch hier nöthigt, sie gesondert zu überblicken.

Ich beginne hiebei mit den verschiedenen Zweigen malerischer Technik und zunächst mit der Miniaturmalerei, weil sie am freiesten von dem Einflusse des architektonischen Elementes war und daher deutlicher erkennen lässt, wie die geistigen Regungen und das Gefühlsleben der Zeit an und für sich auf die darstellende Kunst einwirkten [2]).

Man wird natürlich keine plötzlichen und durchgreifenden Veränderungen erwarten. Während des ganzen Laufes der Epoche bestanden die

[1]) Band IV, S. 291 ff.

[2]) Auch über die Miniaturen dieser Epoche vgl. besonders das bereits oben angeführte Prachtwerk von Jules Labarte, Histoire des arts industriels au moyen âge et à l'époque de la renaissance, Paris 1864, 4 vol. und 2 vol. Album.

Malereien noch immer in blossen Zeichnungen mit mehr oder weniger starken, meist schwarzen Umrisslinien, in welche die Lokalfarben ohne oder mit geringer Schattirung eingetragen waren. Architekturen und Bäume sind noch immer conventionell gestaltet, die Hintergründe einfarbig, golden oder teppichartig gemustert. Die Zeichnung der Figuren ist namentlich anfangs keineswegs correcter; die Füsse sind meistens zu klein, die Hände, besonders bei bedeutsamer Bewegung, oft zu gross, die Körper mager, die Bewegungen eckig und gewaltsam, die Gesichter von regelmässig ovaler Form mit sehr grossen Augen, geschwungenen Brauen, kleinem Munde, starken Backenknochen, gerader, noch mit fast kalligraphischen Zügen gezeichneter Nase. Aber mehr und mehr macht sich ein Gefühl für Ordnung, Regelmässigkeit und natürliche Bewegung geltend. Die Linien werden fester und einfacher, die Falten der Gewänder weniger gehäuft, knapper dem schon besser verstandenen Körperbau angefügt. Der erstarrte Mosaikentypus wird aufs neue zu feierlicher Würde belebt. Der Gedanke tritt deutlicher hervor, die herkömmlichen Momente der heiligen Geschichte werden ausführlicher charakterisirt, neue, bisher noch nicht dargestellte hinzugefügt, die ethischen Motive stärker betont. Allegorische oder aus dem Leben genommene Gegenstände werden mit Liebhaberei eingeschaltet, in dem den heiligen Schriften vorausgehenden Kalender werden immer häufiger neben den Sternbildern auch die genreartigen Scenen der häuslichen Beschäftigungen jedes Monats angebracht. Auch bei den Darstellungen aus der heiligen Geschichte haben die Nebenfiguren schon oft das Kostüm der Zeit.

Vor Allem regt sich der Farbensinn. In den zum kirchlichen Gebrauche oder zur Privatandacht vornehmer Personen bestimmten Manuscripten sind die Bilder in einer sehr sorgsam behandelten Guaschmalerei ausgeführt, mit pastos aufgetragenen, auf der Oberfläche geglätteten kräftigen Farben, deren Gegensätze durch die Anwendung eines glänzenden Goldgrundes gemildert und harmonisch verschmolzen werden. Daneben bildet sich dann eine andere, leichtere Manier, die besonders in wissenschaftlichen oder poetischen Werken angewendet wird, indem die Zeichnung hier nur leicht und mit wenigen Farben angetuscht, in den Lichtern das Pergament ungedeckt gelassen ist. Und gerade bei dieser leichteren, mehr dilettantischen Behandlung bewegt sich die Empfindung am freiesten; wir sehen ein oft erfolgreiches Bestreben, das dramatische Leben, die geistigen Motive eindringlich darzustellen.

In Deutschland[1]) war das wichtigste Denkmal aus der Frühzeit der

[1]) Für deutsche Malerei vgl. G. F. Waagen, Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen, Bd. I, Stuttgart 1862, von S. 16 an, und Sighart, Gesch. der bild. Künste im Königreich Bayern, S. 261 ff. u. 340 ff.

Epoche der von der Herrad von Landsperg, Aebtissin des elsassischen Klosters Hohenburg oder St. Odilien, in den Jahren 1159 bis 1175 geschriebene, lange in der städtischen Bibliothek zu Strasburg bewahrte, leider im Jahre 1870 verbrannte Hortus deliciarum, eine Art Encyklopädie des Wissenswürdigsten, welche die Verfasserin ohne Zweifel zum Gebrauche ihrer Nonnen aus vielen Schriftstellern zusammengetragen hatte[1]. Wenn der Text daher auch keine selbständige Arbeit der Herrad[2] ist, so waren um so mehr die zahlreichen und ausführlichen Bilder ihr eigenes Werk, und man sieht deutlich, dass sie diese als den wesentlichsten und nützlichsten Theil ihrer Arbeit betrachtete. Sie dienen nicht nur zur Belebung des trockenen Wortes, sondern recht eigentlich zur Erklärung der darin enthaltenen Lehren. Sie begleiten daher jedes Einzelne; so werden z. B. bei dem Gleichnisse vom Gastmahle die Gegenstände, durch welche die Geladenen sich entschuldigen, der verkaufte Meierhof, die fünf Joch Ochsen, das Weib, welches der Eine freien will, dargestellt. Oft aber geht die Malerin auch weit über den Text hinaus und giebt durch ausführliche Beischriften erklärte, neue Gedanken. Die Anordnung des Werkes folgt der Bibel, beginnt mit der Schöpfung, geht von da durch das alte und neue Testament bis zum jüngsten Gerichte und schliesst mit philosophischen Betrachtungen. Wissenswerthes mehr weltlicher Art ist dann gelegentlich eingeschaltet; so wird bei dem Thurmbau zu Babel, als dem Anfange menschlicher Thätigkeit, von den sieben Künsten und den neun Musen gehandelt, beim Durchgange durch das rothe Meer ein Verzeichniss der Meere, Meerbusen und Flüsse, bei der Apostelgeschichte eine Aufzählung der römischen Kaiser, bei Erwähnung des himmlischen Jerusalems die Lehre von den zwölf vornehmsten Edelsteinen und ihrer mystischen Bedeutung vorgetragen. Sehr reich und neu ist die Verfasserin in symbolisch allegorischen Vorstellungen. Die Einheit des alten und neuen Testaments wird durch eine Gestalt mit zwei Köpfen, der eine des Moses, der andere Christi, versinnlicht, die Heilung der Sünde durch die Geschichte eines siebenfach Aussätzigen, der durch siebenfache Busse Genesung erlangt, die fortdauernde Wirksamkeit Christi in der Kirche durch einen Weinkelter, in welchem Christus steht, während alle Glieder der Kirche Trauben zuschütten. Nicht müde wird die Verfasserin, den Kampf mit dem Laster darzustellen. Da sieht man in einer Reihe von Bildern die Tugenden und Laster als bewaffnete Frauen mit einander streiten, dann wieder erscheint der angefochtene Mensch als Ulysses, den die Sirenen locken.

---

[1]) Eine gründliche Beschreibung und zahlreiche Abbildungen giebt Chr. H. Engelhardt, Herrad von Landsperg, Stuttgart 1818.

[2]) Sie selbst sagt: . . . „Hunc librum qui intitulatur hortus deliciarum ex diversis sacrae et philosophicae scripturae floribus, quasi apicula, Deo inspirante, comportavi".

Besonders interessant ist die Darstellung der Himmelsleiter, die zu der Krone des Lebens führt. Ritter und Weltdame, Geistliche und Mönche mancher Art sind schon auf höheren oder niederen Stufen angelangt, werden aber durch die Lockungen der Welt, der Ritter durch Ross und Reisige, die Dame durch Kleiderpracht, der Priester durch Tafelfreuden und sein Liebchen, die Nonne durch die buhlerischen Reden des Priesters, die Mönche durch ihren verborgenen Schatz und durch die weichliche Ruhe des Bettes herabgezogen. Selbst der Einsiedler, der schon hoch oben steht, erliegt der letzten Versuchung, der übermässigen Freude an seinem Gärtchen. Sie fallen alle den lauernden Teufeln entgegen, während nur die christliche Liebe, die Caritas, von Engeln geschirmt, zum höchsten Lohne gelangt. Die Herrlichkeit der triumphirenden Kirche, die Thaten des Antichrists, das jüngste Gericht mit Hölle und Himmel werden dann, jeder dieser Gegenstände auf mehreren Blättern, dargestellt, und andere vielfach interessante Allegorien hinzugefügt.

Der künstlerische Werth dieser Malereien ist freilich sehr bedingt. Die Zeichnung ist dilettantisch ungleich und unvollkommen, die Gesichter sind oft ausdruckslos, die Augen gross und stier, die Gewandfalten nach byzantinisirender Weise gehäuft und oft unrichtig gelegt. Die ziemlich dunklen Farben, mit denen die Blätter gedeckt sind, machen keinen Anspruch auf Kraft oder Harmonie. Von Individualität hat die Malerin noch keine Vorstellung; auf dem Schlussblatte, wo alle zu ihrer und ihrer Vorgängerin Zeit im Kloster lebenden Nonnen brustbildlich und mit Beischrift des Namens dargestellt sind, gleicht eine völlig der andern ohne eine Spur von Charakteristik. Aber dennoch erkennt man an anderen Stellen eine scharfe Beobachtung des Lebens, und ein Gefühl für die ethische Bedeutung der Formen. Die heiligen Gestalten sind in alterthümlicher Tracht und Haltung nicht ohne Würde dargestellt, bei anderen Gegenständen dagegen Kleidung und Geräthe nach damaligem Gebrauche sehr kenntlich gegeben. Die Gebehrden und Bewegungen des Körpers sind durchweg sehr lebendig und sprechend; oft findet man feine, der Natur abgelauschte Züge, oft eine gelungene Darstellung schwieriger und ungewöhnlicher Erscheinungen. Dahin gehört z. B. die Gestalt eines Besessenen, der mit unbekleidetem Oberkörper dahintaumelt, das lange Haar über das Gesicht fallend, die Hände gebunden. So ist ferner die Superbia, der weltliche Stolz, sehr eigenthümlich und lebendig; eine weibliche Figur in phantastischer Tracht mit fliegenden Gewändern, auf gallopirendem Rosse sitzend, mit geschwungenem Speere. In den Kämpfen ist das Gefühl für ritterliche Haltung unverkennbar, auf der oben erwähnten Darstellung der Tugendleiter das Herabfallen charakteristisch verschieden und lebendig dargestellt. Die reiche Phantasie und die Auffassungsgabe der Verfasserin machen sich überall geltend, und das Ganze giebt, ungeachtet

der mangelhaften Technik, ein sehr anschauliches Bild von dem geistigen Zustande der Zeit. Namentlich sehen wir darin recht deutlich, wie die neuen Gedanken, welche Scholastik und Poesie erzeugten, auch neue Mittel der Versinnlichung forderten und dadurch zu Vorstellungen führten, für

Fig. 122.



Hortus deliciarum.

welche die ältere Kunst keine Vorbilder gab und die nur aus dem Leben genommen werden konnten.

Aehnlich in der Kühnheit allegorischer Erfindungsind die Miniaturen eines aus dem Kloster Niedermünster bei Regensburg stammenden Evan-

geliariums in der königlichen Bibliothek zu München [1]), vom Ende des zwölften Jahrhunderts. Sehr merkwürdig ist darin namentlich eine Darstellung der Kreuzigung als des Sieges über den Tod. Christus am Kreuz, aber mit der Königskrone und dem Purpurgewande bekleidet, neigt sein Haupt zur Rechten zu einer bekrönten weiblichen Gestalt in reichem Gewande, die als Vita, das ewige Leben, bezeichnet ist, während auf der andern Seite des Kreuzes Mors, der Tod, schlecht bekleidet, mit zerbrochener Lanze und Sichel, am Halse verwundet, umsinkt. Dabei ist aber die künstlerische Ausführung sehr viel vollendeter; die Zeichnung, obgleich noch durchweg byzantinisirend, verräth Schönheitssinn und feines Gefühl, die Farbe ist sauber und harmonisch behandelt.

Eines der reichsten und bedeutendsten Werke der deutschen Miniaturmalerei ist ein Evangelienbuch, welches der Mönch Herimannus aus der Benediktinerabtei Helmershausen an der Diemel (coenobium Helwardense) auf Befehl seines Abtes Konrads II. (1170 — 1180), für Herzog Heinrich den Löwen verfertigt [2]). Von Karl IV. nach Prag entführt, befand es sich dort im Domschatz, bis es 1861 in den Besitz des Königs Georg von Hannover überging [3]). Es ist in der That ein goldenes Buch (fulgens liber auro) mit der prächtigsten Ornamentik, mit zahlreichen Initialen und mit Bildern ausgestattet, welche in den langen Gestalten, in dem Faltenwurf und in dem Typus der Köpfe zwar noch byzantinischen Einfluss zeigen, aber durch Verständniss der Bewegungen, durch Mannigfaltigkeit des Ausdrucks überraschen. Die Gemälde sind biblischen und zum Theil allegorischen Inhalts (Tugenden, welche die Laster besiegen). Besonders merkwürdig ist ein grosses Blatt, welches eine allegorische Krönung Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin darstellt. Oben thront Christus zwischen Heiligen, aus den Wolken zu seinen Füssen ragen zwei Hände vor und setzen Kronen auf die Häupter von Heinrich und Mathilde, welche sie, von ihren fürstlichen Vorfahren umgeben, knieend empfangen [4]).

Vom Ende des zwölften Jahrhunderts an mehren sich die Spuren tech-

---

1) Kugler Museum 1834, S. 164 (kl. Schr. I, 83), und Förster Gesch. d. d. Kunst I, 104. Das im Text beschriebene Blatt publicirt bei E. Förster, Denkmale, Bd. II, zu S. 13.

2) Ambros, der Dom von Prag, 1858, S. 293 ff. und F. Culemann, das Evangeliarium Herzog Heinrichs des Löwen, Neue Hannoversche Zeitung 1861, Nro. 222, 224, und in besonderem Abdruck.

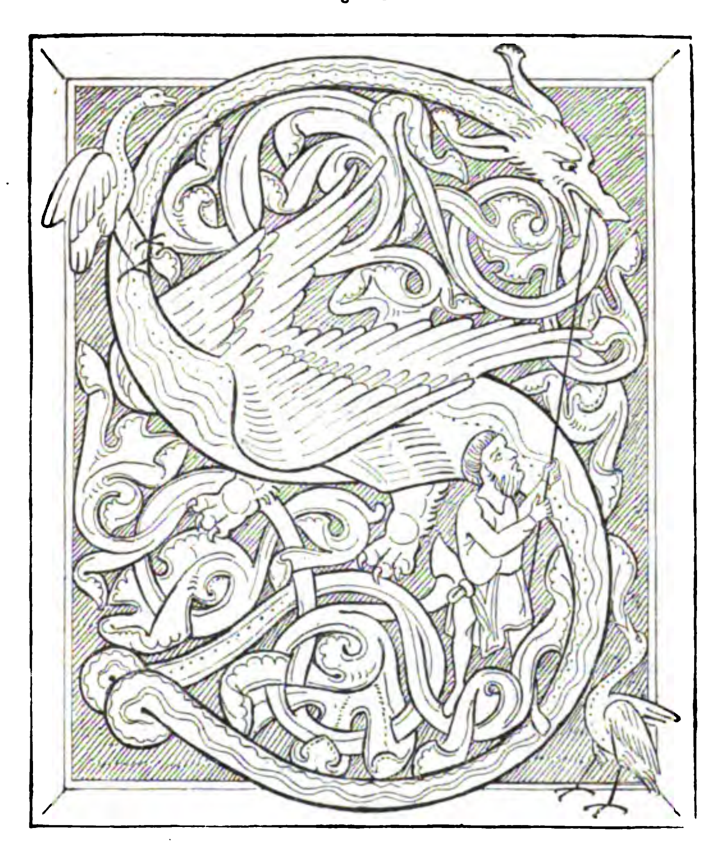
3) Nicht im Welfenmuseum sondern im Privatbesitze des Königs (jetzt zu Hietzing) befindlich.

4) Mit Recht legt Culemann, im Widerspruch zu Höfler, dieser Krönung keine politische sondern eine religiöse Bedeutung bei, die sich auf die Thaten des Herzogs für das Reich Gottes bezieht.

nischer und geistiger Verbesserungen. Man trennte sich zögernd vom Alten. In einem Pontificale des Erzbischofs zu Mainz vom Jahre 1183 in der grossen Bibliothek zu Paris[1]) und in einem Evangeliarium der herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel vom Jahre 1194[2]) zeigen sich bei noch sehr roher und ungelenker Zeichnung schon glänzende Guaschfarben. In einem



Fig. 123.



Initiale aus dem Psalter des Landgrafen Hermann.

Gebetbuche aus dem Kloster der h. Ehrentrud zu Salzburg vom Anfange des dreizehnten Jahrhunderts in der Bibliothek zu München finden wir sogar die Jungfrau noch mit der Bleischrift: Sca Theotocos. Aber die Würde der

---

1) Waagen, Künstler und Kunstwerke in England und Frankreich III, 292.

2) Schönemann, Hundert Merkwürdigkeiten der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel, 1849. S. 36.

altchristlichen Typen ist besser verstanden und oft so grossartig wiederbelebt, dass wir an die Madonnen des Cimabue und des Guido da Siena erinnert werden[1]. Daneben macht sich dann der Geist der neuen Zeit vornehmlich in den Initialen geltend, welche jetzt, meistens mit schönem Schwunge der Linie und kühner Phantasie, statt des Riemenwerks aus Pflanzen oder Thieren gebildet und mit darin angebrachten Figuren in bedeutungsvolle Verbindung gebracht sind, wie es das in der Abbildung mitgetheilte, aus einem geflügelten Drachen gebildete S aus dem unten zu erwähnenden Psalter des Landgrafen Hermann zeigt[2]. In einem Manuscript in Wolfenbüttel enthalten die Pflanzenwindungen des Buchstaben B den Stammbaum Christi, der aus Abrahams Lende hervorwächst[3]; in einer Handschrift der Confessionen des h. Augustin in der öffentlichen Bibliothek zu Stuttgart giebt der Buchstabe M eine auch sonst häufig vorkommende Darstellung der Sünde, indem zwei Säulen und ein zwischen sie gestelltes nacktes Weib die senkrechten Grundstriche, zwei Schlangen, welche, um jene geschlungen, sich zu den Brüsten des Weibes herabbiegen und daran nagen, die oberen Verbindungsstriche bilden. In einem Breviarium derselben Bibliothek aus dem Kloster Zweifaltern ist vor der Legende der h. Margaretha der Anfangsbuchstaben B sehr sinnreich zur Darstellung ihrer Geschichte benutzt, indem die runden Theile des Buchstabens durch einen Drachen gebildet sind, der in der unteren Abtheilung mit geöffnetem Rachen die kniende Heilige bedroht, während im oberen Felde der Tyrann stolz auf einer römischen Sella curulis sitzt, indem er sich mit den Armen an den herumgeschlungenen Ranken festhält[4].

Auch das der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts angehörige Psalterium nocturnum aus dem Cistercienserinnenkloster zu Trebnitz, jetzt in der königlichen und Universitätsbibliothek zu Breslau, in welchem die zwanzig Darstellungen aus der Geschichte des neuen Testamentes, alle in ganzer Grösse der Blätter, sich trotz vieler Mängel in der Auffassung der

---

[1]) So Waagen im deutschen Kunstbl. 1850, S. 147 u. Handbuch I, S. 20 bei einem wahrscheinlich aus den Rheingegenden stammenden Psalterium in der Stadtbibliothek zu Hamburg.

[2]) Der Buchstabe selbst kommt ganz ähnlich in einem Psalterium rheinischen Ursprungs in der Bibliothek zu Paris (fonds de l'oratoire Nro. 32; vgl. Labarte, Album, Bd. II, Taf. 91) vor, welches noch starke byzantinische Anklänge enthält und daher noch dem Anfange des XII. Jahrhunderts angehören mag. Erst in dem im Texte angeführten Codex ist aber der Mann hinzugefügt, welcher in den Rachen des Ungeheuers mit der Lanze stösst, und so ist dies ein interessantes Beispiel der Bereicherung überlieferter Typen durch die allmälige Arbeit der Phantasie.

[3]) Schönemann a. a. O., Nro. 47, S. 39.

[4]) Kugler a. a. O. I, 59.

orm durch die feierliche Würde der heiligen Personen auszeichnen, überascht durch die ornamentale Schönheit der Initialen[1]). In dieser phantaievollen Ausschmükung der Initialen steht endlich eine im böhmischen Museum zu Prag bewahrte Handschrift der sogenannten Mater verborum, d. h. eines lateinischen Universal-Lexicons, unerreicht da. Die Malereien bestehen nur darin, dass jedesmal bei Beginn eines Buchstabens in der lexi-

Fig. 124.



Initiale aus dem Codex Mater verborum zu Prag.

calischen Folge eine Initiale aus Pflanzengewinden und Thieren eintritt, welche oft bildliche Darstellungen ohne Beziehung auf den Inhalt des Lexicons enthält. Die Figuren sind unter Einwirkung byzantinischer Vorbilder

[1]) A. Schulz, Schlesiens Kunstleben, S. 9, und Abbilduugen auf Taf. I und II, ders., Urkundliche Geschichte der Breslauer Malerinnung, Breslau 1866. S. 183.

lang gezogen und schwach in der Zeichnung, manchmal aber erwacht dennoch ein selbständiges, sogar anmuthiges Naturgefühl und fast immer ist die Bildung der Buchstaben aus Pflanzen- und Thiergestalten und die Verbindung der historischen Scenen mit der Form der Initialen höchst sinnreich und geschmackvoll. Der erste Buchstabe A füllt eine ganze Blattseite und hebt sich in prächtigen Farben von dem goldenen Grunde ab [1]. Sein Arabeskengeflecht geht in geflügelte Drachen aus, und innerhalb der Ornament-Verschlingungen tauchen figürliche Bildungen auf: eine Halbfigur der Ceres, ein lustiger Geigenspieler in eleganter Tracht, ein Teufelchen, das einen männlichen Kopf an den Haaren reisst, eine Eule zwischen zwei Affen. Zwei Priestergestalten stehen zu beiden Seiten des Buchstabens. In dem N erscheint die Heimsuchung, in dem Q der Erzengel Michael, welcher auf den Drachen tritt; die Form des R ist benutzt, um in der oberen Abtheilung *den reichen* Mann bei Tafel, in der unteren den armen Lazarus darzustellen. Das darauf folgende S giebt dann die Fortsetzung der Geschichte, *unten den reichen* Mann im Höllenpfuhle, oben den Armen in Abrahams Schoosse, wobei der Buchstabe selbst noch eine Art Commentar enthält, indem *die beiden* Enden Oeffnungen bilden, in deren oberen eine menschliche Gestalt hineinsteigt, und aus deren unterer eine Schlange herauszischt. An den Verzierungen des Y hängen Weintrauben und auf den Gewinden wiegen sich ein naschender Affe und eine pflückende, halbnackte Gestalt mit langem Haar. (Fig. 124.) Mitunter ist das Historische bloss durch die Arabeske des Buchstabens gegeben, so bei dem D, wo neben den Worten: Salva me domine in den Rankengewinden eine betende weibliche Gestalt und ein Mönch, der mit einem Fuchs *ringt*, vorkommen, und bei dem L, wo einem Manne, der aus dem Rachen eines Ungeheuers herausgezogen wird, die Worte beigeschrieben stehen: *Ab inferis educe me.* Einige Male bestehen die Initialen auch bloss aus Thierkörpern, so dass dieselbe phantastische Richtung, welche *noch in dem* Alphabet des Meisters E. S. von 1466 die Kupferstichliebhaber anzieht, schon so frühe eintritt. Von Bedeutung ist endlich der Buch*stabe P*, weil er uns die Namen des Schreibers und des Malers sowie die Entstehungszeit mittheilt. In der oberen Rundung erscheint die Madonna, unten zwei verehrende Mönche, der Scriptor Vacerodus und der Illuminator Mirozlaus nebst der Jahrzahl 1202 [2].

Wie das phantastische Element tritt auch das symbolische in neuer

---

[1]) v. Quast u. Otte, Zeitschrift, I, Taf. XI.

[2]) Nicht 1102, denn das Zeichen über der mittleren Ziffer der Jahrzahl MCII bedeutet deren Verdoppelung. Beschrieben von Wocel in den Mittheilungen der k. k. Centralcommission, Bd. V., S. 33 ff., nebst Holzschnitten. Vgl. auch Passavant bei v. Quast u. Otte a. a. O., S. 193 f.

Weise hervor. So ist in einem Psalterium aus dem Kloster Wöltingerode bei Goslar (Bibliothek zu Wolfenbüttel) Christus am Kreuze in bedeutsamer Einrahmung gegeben; neben den Kreuzesarmen stehen nämlich zur Rechten Maria und Johannes der Täufer, zur Linken Johannes der Evangelist und Melchisedek mit dem Kelche; beide Gruppen in kleiner Dimension und auf der Aussenseite in runder Einfassung, so dass sie mit zwei Medaillons, am oberen und unteren Rande des Rahmens, das eine die Gestalt der Kirche, das andere die der Synagoge enthaltend, wieder ein Kreuz andeuten. Die Gegensätze einerseits des alten und neuen Bundes, andererseits des Fleisches und Blutes Christi, der Verheissung und Erfüllung sind also sinnreich mit einander verflochten. Dazwischen sind dann noch friesartig oberhalb des Kreuzes Moses mit der ehernen Schlange und die Träger mit der Traube von Eskol, unten Abrahams Opfer und das Passahlamm vor dem Auszuge aus Aegypten, also symbolische Beziehungen auf den Opfertod Christi, angebracht, deren Verschiedenheit wieder an jene ersten Gegensätze erinnert. Andere Vorzüge hat ein noch reicher ausgestattetes, aus Mainz stammendes Evangeliarium in der Bibliothek zu Aschaffenburg[1]. Der Maler steht hier so sehr auf dem Boden der alten Kunst, dass er das Wasser des Jordan bei der Taufe, des Sees, auf dem Christus wandelt, nur durch einförmige Schnörkel angedeutet hat. Aber die Bewegungen der Figuren sind ungeachtet einzelner Mängel der Zeichnung frei und leicht, die Köpfe ausdrucksvoll, und die sehr vollständige Reihe von Bildern aus der evangelischen Geschichte enthält eine Fülle neuer und wohl beachtenswerther Motive. Nahe verwandt ist ein in Bamberg befindliches und wahrscheinlich auch dort entstandenes Psalterium[2], in welchem sich bei gleicher technischer Vollendung der neue Geist schon deutlicher ausspricht. David, die Lyra spielend, sitzt, wie wir es auch sonst bei der Darstellung Musicirender im dreizehnten Jahrhundert finden, mit zierlich gekreuzten Füssen, Goliath giebt den Ausdruck plumpen Uebermuthes sehr treffend, Christus empfängt die Taufe in einer fast ritterlichen Haltung, und entsteigt dem Grabe so triumphirend, wie es dem Besieger des Todes geziemte. Nicht minder bedeutend und den beiden eben genannten Werken ähnlich ist das in der königlichen Privatbibliothek zu Stuttgart befindliche, für den Landgrafen Hermann von Thüringen (1196 — 1216) geschriebene Psalterium[3], welches uns auch wegen seiner sichern Zeitbestimmung wichtig ist. In der Zahl

[1]) Waagen, Kunstwerke in Deutschland I, 376 ff.

[2]) Waagen a. a. O. I, 103 ff.

[3]) Waagen a. a. O. II, 199, sowie Handbuch S. 20 und besonders Kugler kl. Schr. I, 69, mit Zeichnungen. Auch Dibdin, a bibliographical tour in France and Germany, 1821, giebt eine Abbildung.

der Bilder und in der Mannigfaltigkeit neuer Motive steht diese Hand-
schrift zwar den beiden obenerwähnten, wahrscheinlich etwas jüngeren, nach
übertrifft sie dagegen in der Ausführung, und besonders im Schönheits-
gefühle. Sehr eigenthümlich ist, wie hier nach der Verschiedenheit der
Gegenstände ältere byzantinisirende und neuere Formen wechseln. Der
Kalender enthält bei jedem Monate in der architektonischen Einrahmung
unten einen Apostel, oben wie gewöhnlich die angemessene Wirthschafts-
beschäftigung; jene sind von überaus langen Proportionen, in der Gewand-
behandlung und im Schnitte des Kopfes völlig typisch, diese haben kurze
Gestalten und sehr genremässige Haltung. In den Bildern des Textes hält
die Zeichnung gewissermaassen die Mitte: sie schliesst sich an die typische
Auffassung an, verräth aber durch grosse Einfachheit und Bestimmtheit
einen Einfluss der Sculptur. Am Schlusse des Buches endlich befinden
sich die Bildnisse des Landgrafen und der Könige von Böhmen und Ungarn,
jeder mit seiner Gemahlin, und zwar mit augenscheinlichem Bestreben nach
Porträtähnlichkeit.

Neben diesen Miniaturen, in welchen der neue Geist sich nur gleichsam
verstohlen und schüchtern äussert, kommt dann jene zweite Klasse auf, in
welcher er frei und ungehemmt, fast gewaltsam hervorbricht. Sie gehören
alle zu Handschriften ritterlicher oder geistlicher Gedichte, oder beziehen
sich auf Legenden von poetischer Tendenz oder endlich auf die Apokalypse,
durchweg also auf Schriften, bei denen der Maler nicht durch die Ehrfurcht
vor der Tradition oder durch die Pflicht kirchlicher Pracht gebunden war,
und mit Gegenständen zu thun hatte, welche das Gefühl erregten. Die
technische Behandlung dieser Bilder ist sehr anspruchlos, es sind blosse
Federzeichnungen, zwar in farbiger Einrahmung und auf farbigen Hinter-
gründen, aber theils nur durch den Wechsel schwarzer und rother Tinte der
Umrisse belebt, theils mehr oder weniger, aber immer nur leicht, colorirt.
Auch die Zeichnung ist nicht vollendeter, als in jenen anderen Manuscripten,
die Gesichter sind statt des hergebrachten Ovals mehr eckig, mit hervor-
tretendem Untertheile, übrigens aber auch hier ausdruckslos, oder von zu
starkem, übertriebenem Ausdruck, die Augen zu gross, die Gewänder weniger
steif, aber dafür flatternd. Ein wesentlicher Vorzug dieser Zeichnungen
besteht dagegen in ihrer dramatischen Lebendigkeit und in der wirksamen
Benutzung der Gebehrden für den Ausdruck des Leidenschaftlichen, nament-
lich des Schmerzes. Man wird oft überrascht, wie diese Zeichner bei aller
Unvollkommenheit ihrer Körperkenntniss mit wenigen Strichen durch die
Biegung des Körpers, durch die Bewegung der Hände das Gefühl des Mo-
ments in sprechender, ergreifender Weise auszudrücken vermögen. Sie stehen
darin völlig auf dem Standpunkte der Dichter, von welchen sie angeregt
sind, die feinere psychologische Motivirung, die ihren Ausdruck im Gesichte

finden müsste, ist schwach, dagegen das Phantastische, Unvorbereitete, Leidenschaftliche oft höchst wirksam. Wie es scheint, wurde diese Kunstweise vorzugsweise in Bayern geübt, also in Süddeutschland, wo auch die Poesie vorzugsweise blühte; wenigstens stammen mehrere der Handschriften, in denen wir sie kennen lernen, aus diesen Gegenden. So zwei Manuscripte der Berliner Bibliothek: zuerst die deutsche Eneidt des Heinrich von Veldegk, wo jene Gebehrdensprache neben der Unvollkommenheit der Zeichnung überrascht. Die Phantasie des Künstlers zeigt sich ungemein thätig; ruhige Vorgänge, Gespräche, Liebesscenen haben in der That den Ausdruck von Zartheit und ritterlicher Sitte, bei lebhaften Momenten, wie bei dem Sturm auf Troja und den Darstellungen von Kämpfen tritt das energische Ringen nach lebendiger Schilderung in kühnen Bewegungen zu Tage, bei denen es freilich an Verrenkungen und an Zügen von Lahmheit und Ungeschick nicht fehlt. Dann das Gedicht des Mönchs Wernher von Tegernsee vom Leben der Maria, bei welchem die Lebendigkeit der Darstellung sich mit dem Ausdrucke sanfter Anmuth, den der Stoff erforderte, verbindet[1], mögen auch die Figuren zu lang, die Extremitäten oft nach Art kalligraphischer Schnörkel verzogen sein. In einzelnen Fällen, besonders in der Klage der Frauen nach dem Kindermord, treten sogar eine überraschende Poesie der Auffassung, ein kühnes Pathos auf. Beide scheinen am Anfange des dreizehnten Jahrhunderts entstanden.

Sehr verwandter Art sind die Arbeiten des Mönchs Conrad aus dem ebenfalls bayerischen Kloster Scheyern, jetzt in der Bibliothek zu München. Der Text ist hier nicht eigentlich poetischen, sondern wissenschaftlichen oder religiösen Inhalts; eine mater verborum, also ein Lexikon, eine Abhandlung über die freien Künste, die Werke des Josephus, die Historia scholastica des Comestor, endlich die Evangelien, denen aber zwei phantastische Legenden beigegeben sind, die eine von einer sündigen, aber durch ihre Busse und den Schutz der Jungfrau geretteten Aebtissin, die andere die auch sonst oft dargestellte Geschichte des Theophilus, eine Art Faustsage. Die Bilder beziehen sich meistens auf diese Legenden oder sind apokalyptischen Inhalts. Die Zeichnung ist hier sicherer, mehr naturgemäss, nicht ohne Styl- und Schönheitsgefühl, hat aber die eckigen Formen des Gesichts, die flatternden Gewänder und die dramatische Lebendigkeit mit jenen gemein. Auch reicht die Zeit der Arbeit schon bis in das zweite

[1]) Kugler in seiner Dissertation: De Werinhero, saeculi XII. Monacho (1831) und in den kl. Schr. I, S. 12 und 38, mit Zeichnungen. — Vgl. Sighart, Geschichte der bildenden Künste im Königreich Bayern, S. 271 ff. und 266 ff. Dass der Mönch von Tegernsee der Autor des „Liet von der Maget" sei, wurde zuerst bestritten von Feifalik, in der Publication des Textes, Wien, 1860.

Viertel des Jahrhunderts [1]. Der Mönch schrieb und malte im Auftrage des Abtes Conrad (1206—1216) und seines Nachfolgers Heinrich (1216—125? und kommt im Jahre 1251 zum letzten Male vor.

In den Carmina Benedictoburana der Münchner Hofbibliothek, einer aus dem Kloster Benediktbeuern stammenden Sammlung weltlicher Lieder, ist die Schlankheit der Gestalten übertrieben, sonst aber das Naturgefühl lebendiger, die Ausführung sauber und zierlich. Darstellungen des Glück-

Fig. 125.



Miniatur aus dem Tristan der Bibliothek zu München.

rades, des Waldes mit seinen Thieren, einzelnes Mythologische, Trinkgelage, Liebesscenen, zum Beispiel die anmuthige Gruppe eines Jünglings, welcher einem Fräulein Blumen überreicht, sind herauszuheben [2].

---

[1]) Kugler a. a. O., S. 84, wieder mit Zeichnungen. Sighart, a. a. O. S. 274 f. desgl. Aehnlich, nur minder bedeutend sind die Miniaturen einer dritten Handschrift der Berliner Bibliothek (Ms. theol. latin. 4°, 140), welche Legenden und am Schluss die Paraphrase des hohen Liedes von Willeram enthält. Auch sie scheint aus den bayerischen Gegenden zu stammen, wenigstens nennt sich darin in etwa gleichzeitiger Schrift als Besitzer ein Gotscalcus aus Lambach. Kugler daselbst, S. 7 und 37.

[2]) Sighart, a. a. O. S. 272. — Herausgegeben von Schneller in den Publicationen des Literar. Vereins, Stuttgart, 1847, Bd. XVI, mit Abbildungen.

Den fortschreitenden Einfluss der ritterlichen Poesie erkennen wir in den Bildern des in der Schweiz geschriebenen Tristan der Münchener Bibliothek[1]), wo die langgestreckten Figuren, die etwas geschlitzten Augen, die zierlichen und maassvollen Bewegungen schon einen Ausdruck der Sentimentalität des Geistes und ritterlicher Courtoisie geben (Vgl. die Abbildung). Sehr merkwürdig ist endlich eine Bilderbibel in der fürstlich Lobkowitz'schen Bibliothek zu Prag, in welcher sich ein Laie Welleslaus als Stifter oder Maler nennt, und in der bei einer phantastischen Auffassung der heiligen Gegenstände auch jene leichte und phantastische Zeichnungsmanier durchgeführt ist. Das Werk besteht nur aus Bildern mit Inschriften, ohne weiteren Text, im Ganzen in der Ordnung der Bibel, doch so, dass nach dem Buche der Könige eine unbiblische Geschichte des Antichrists, eine Art Merlinssage, eingeschaltet ist. Satan äfft darin das göttliche Erlösungswerk nach, ein Engel der Verkündigung, aber mit Krallenfüssen, erscheint nicht einer reinen Jungfrau, sondern einem schon in sündlicher Umarmung begriffenen Liebespaare; in Babylon wird dann der Antichrist geboren, Teufel leisten die Geburtshülfe, er unterwirft sich, aber schon erwachsen, der Beschneidung, lässt sich als Gott anbeten u. s. f. Dann werden wir sogleich in die Mitte der evangelischen Geschichte eingeführt, welche mit apokalyptischen Scenen schliesst, und an die sich die Geschichte der Einführung des Christenthums in Böhmen und das Martyrium des h. Wenceslaus anschliesst. Der Codex ist also in Böhmen entstanden und zeigt, da man in der grossen Zahl von mehr als 700 Bildern verschiedene Hände erkennt, dass sich hier eine jener benachbarten bayerischen verwandte Schule gebildet hatte. Es sind leichte, aber flüssige Federzeichnungen, die durch stärkere und schwächere Linien den Unterschied des äusseren Umrisses und der inneren Gliederung andeuten, mit höchst lebendiger dramatischer Bewegung, im Naturalistischen schon weitergehend als jene ersterwähnten Werke. Der Schönheitssinn ist auch hier keineswegs vorwaltend, Hände und Köpfe sind oft zu gross, der Mund meist klein, und dann wieder, wo er zum Reden geöffnet ist, zu gross. Die Pferde sind sehr lebendig, die Reiter mit gesenkten Fussspitzen in guter, ritterlicher Haltung. Die Erfindung ist phantastisch keck, doch auf möglichste Verständlichkeit berechnet. Das rothe Meer ist wirklich dunkelroth gefärbt, die dreihundert Wölfe mit brennenden Schwänzen in der Geschichte des Samson sind wenigstens durch sechszehn in vier Reihen aufgestellte Thiere repräsentirt, an denen die Flammen durch weisse Streifen mit rothen Rändern

[1]) Kugler a. a. O., S. 88. Sighart a. a. O. S. 344. Da die Handschrift nicht nur das Gedicht Gottfrieds von Strassburg, sondern auch die Fortsetzung des Ullrich von Türheim enthält, wird sie erst nach dem 13. Jahrhundert entstanden sein.

dargestellt sind. Die Färbung ist im Anfange und Ende des Codex sehr leicht und oft graciös, in der Mitte voller aber schwerer. Tracht und Zeichnung lassen darauf schliessen, dass die Arbeit noch vor 1250 gefertigt sei[1]. Sehr anschaulich wird der Gegensatz zwischen der Zeichnungsmanier und den wirklichen Malereien, wenn Arbeiten beider Art in demselben Manuscript zusammenstehen, wie in dem grossen Antiphonale des St. Petersstiftes zu Salzburg, wo die Federzeichnungen als zart und geistvoll geschildert werden, während die auf planirtem Goldgrunde mit fetten Guaschfarben ausgeführten Gemälde ihnen nachstehen[2].

Bald nach der Mitte des Jahrhunderts trat indessen eine Veränderung ein, welche ohne Zweifel mit dem Aufkommen des gothischen Styles zusammenhängt, aber keinesweges unbedingt vortheilhaft ist. Sowohl die kecken, dilettantischen aber ausdrucksvollen Federzeichnungen, als die kräftige, harmonische Guaschmalerei verschwinden, und an ihre Stelle tritt eine neue Manier, welche gewissermaassen zwischen beiden die Mitte hält. Die mit festen, breiten Strichen angegebenen Umrisse sind mit stark deckenden, aber glanzlosen und oft grell neben einander gestellten Lokalfarben ausgefüllt, in welche dann wieder die einzelnen Theile und die Gewandfalten mit leichteren schwarzen Linien, ohne weitere Schattirung hineingezeichnet sind. Die Fleischtheile sind weisslich gefärbt, mit rothen Flecken der Wangen, der Farbeneindruck ist meist unruhig und bunt. Die Zeichnung ist noch immer mangelhaft, aber doch sicherer, gleichmässiger und freier von auffallenden Unrichtigkeiten, die Haltung der Figuren meist gerade, oft schon mit leichter Biegung der Hüften, die Füsse, fast immer zu klein und stets schwarz bekleidet, sind auswärts gestellt, das Oval des Gesichts ist voll, der Mund klein, das Auge zu gross; das Haar, mit kräftigen Federstrichen gezeichnet, fällt auf beiden Seiten des Kopfes mit gleicher, voller Locke herab. Die letzten Ueberreste des byzantinisirenden Styles sind verschwunden, aber dafür die Anklänge an die Würde der altchristlichen Typen sehr viel seltener und schwächer geworden. Die Gewänder sind nicht mehr flatternd, die Falten weniger gehäuft, mehr geradlinig; die Bewegungen ruhiger, aber auch nicht mehr so sprechend und dramatisch wie in jenen früheren Federzeichnungen; die Gesichter ohne oder mit grellem conventionellem Ausdruck. Die Bäume behalten ihre bisherige, pilzartige Gestalt, die Gebäude noch bis gegen das Ende des Jahrhunderts meist romanische

---

[1]) Vgl. Waagen im deutschen Kunstbl. 1850, S. 148, von dem ich in so weit abweiche, als er die Jahre 1260 — 1280 annimmt.

[2]) Vgl. über diesen Codex, der nach ziemlich zuverlässigen historischen Zeichen um die Mitte des Jahrhunderts entstanden sein muss, eine ausführliche Beschreibung von G. Petzold im deutschen Kunstbl., 1852, S. 301.

Formen. Die Hintergründe sind nicht mehr einfach blau oder roth gefärbt, sondern entweder mit starkem Blattgold belegt oder mit tapetenartigen Mustern verziert, meist schachbrettartig. Im Ganzen ist der Gewinn ein sehr zweideutiger; die dilettantischen und unbeholfenen Aeusserungen lebendiger Empfindung und typischer Würde, die Schönheit kräftiger Farben sind einer mehr gleichmässigen, aber auch oft handwerksmässig gleichgültigen, stylgerechten Behandlung geopfert. Man muss diese Aenderung zunächst der Richtung zuschreiben, welche die Architektur und die von ihr geleitete Plastik dem Geschmacke gaben; doch mögen auch andere Umstände darauf eingewirkt haben. Die Klöster, in denen die Miniaturmalerei bisher ihren Sitz gehabt hatte, waren nicht mehr die Stätten der regsten Kunstthätigkeit; das städtische Gewerbe hatte sie überflügelt, sie empfingen aus zweiter Hand. Ueberdies waren die Benediktiner erschlafft, die Cistercienser der Kunst weniger geneigt, sogar von eigener Ausübung derselben durch ein ausdrückliches Verbot abgehalten, die Bettelorden durch ihre ganze Stellung nicht dazu geeignet. Endlich hatte auch die Wissenschaft statt der der Kunst günstigen Richtung auf klassische Literatur die scholastische angenommen und beschäftigte die begabten Geister auf einem anderen Felde. Daher erklärt sich auch, dass die Zahl deutscher Miniaturwerke aus dieser Zeit geringer ist und dass nur wenige sich durch reichere Pracht auszeichnen. Zu den grösseren und bestimmt datirten Handschriften dieser Art gehört eine Bibel in vier Bänden in der Bibliothek zu Würzburg (fol. max. Nro. 9), welche nach der darin enthaltenen Inschrift im Jahre 1246 von den Mönchen des dortigen Dominikanerklosters geschrieben und auf Kosten des Abtes mit derben, aber geistlosen Miniaturen auf Goldgrund geschmückt wurde, dann eine andere Bibel in zwei Foliobänden auf der Gymnasialbibliothek zu Coblenz, die im Jahre 1281 vollendet wurde, und deren Miniaturen Kugler einfach, strenge, meist geradlinig, statuarisch in gothischer Weise, aber ziemlich roh fand [1]. Etwas besser sind die Zeichnungen in der Sammlung von Minneliedern aus Kloster Weingarten in der königlichen Privatbibliothek zu Stuttgart, die jedenfalls älter ist als der Manesse'sche Codex in Paris und vielleicht schon in das dritte Viertel des Jahrhunderts fällt [2]. In einem böhmischen Werke aus dieser Zeit, in der Breznicer Bibel im vaterländischen Museum zu Prag, wo sich der Maler

---

[1]) Kleine Schriften II, 344.

[2]) Waagen, Kunstwerke in Deutschland II, 200, Handbuch I, S. 41 und Kugler a. a. O. I. 75, 76. — Herausgegeben von F. Pfeifer u. F. Fellner in der Bibliothek des Literar. Vereins, Bd. V, Stuttgart 1843, mit den Bildern. Pfeiffer setzt die Handschrift in den Anfang des 14. Jahrhunderts, während Fellner, nach Styl und Tracht in den Bildern, das Ende des 13. Jahrhunderts annimmt.

Bohusse aus Leitomischl mit der Jahreszahl 1259 genannt hat, ist zwar die Zeichnung, namentlich des Nackten, schwach, aber die Haltung der Figuren weniger statuarisch als in jenen deutschen Arbeiten, vielmehr weich, sogar ziemlich graciös, aber unkräftig [1]. Die Hintergründe sind hier, das erste Beispiel dieser Art in Deutschland, tapetenartig gemustert, und die ganze Behandlung nähert sich mehr der gleichzeitigen französischen, als der deutschen Weise, so dass man versucht wird, einen unmittelbaren Einfluss der französischen auf diese slavische Schule anzunehmen. In dieselbe Zeit mag ein Missale deutschen Ursprungs gehören, das vor wenigen Jahren für das germanische Museum erworben worden [2]. Die Initialen, deren Ornamentik im Geist des romanischen Styls gehalten ist, zeigen im Blattwerk doch schon gothische Motive und sind vielfach mit bildlichen Darstellungen aus der heiligen Schrift von grosser Anmuth und Reinheit des Styles gefüllt.

Die französische Miniaturmalerei hat im Ganzen denselben Entwickelungsgang wie die deutsche, aber mit etwas anderem Erfolge. Auch hier unterscheiden wir jene beiden Klassen von Miniaturen, die eine mit anspruchslosen, leicht colorirten, aber lebensvollen und naiven Federzeichnungen, die andere schwächer im geistigen Ausdrucke, aber mit ausgeführten Malereien in Guaschfarben und Gold. Allein auch jene Arbeiten in Zeichnungsmanier sind hier eleganter, mit feinerer Behandlung der Farben, geringeren Verstössen der Zeichnung [3], dagegen aber auch minder ausdrucksvoll und lebendig. Das Bestreben nach formaler, technischer Eleganz ist hier stärker als in Deutschland, das Bedürfniss individueller, geistiger Aeusserung geringer. Die Guaschmalerei ist hier gleich vom Anfang der Epoche an häufiger angewendet und besser ausgebildet, aber die typischen Gestalten haben nicht die ergreifende Würde, die allegorischen Darstellungen

---

[1] Waagen (deutsches Kunstblatt 1850, S. 149) glaubt die Arbeit um 1300 setzen zu müssen; allein auf Fol. 296 des Codex, wo der Schreiber Spignaus von Ratibor und der Maler Bohusse dargestellt und genannt sind, findet sich ganz deutlich die oben angegebene Jahreszahl. Beide sind ihrer Tracht zufolge Laien. Der Maler ist mit einer langen Tunica, einem nach antiker Weise umgeworfenen Mantel und einer herabfallenden Mütze bekleidet.

[2] Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, 1867, Nro. 4, mit zwei Holzschnitten (Nro. 21, 897 des Museums).

[3] Einen Psalter von 1200 — 1250, der in Frankreich, aber nach den darin vorkommenden Heiligen für England gemalt ist, jetzt im britischen Museum (Addit. 16,975) schildert Waagen in der englischen Bearbeitung seines Reisewerks (Treasures of Art in Great Britain, London 1854. Vol. I, p. 111) als eine ausgezeichnete Leistung dieser Art.

nicht die Tiefe, die Initialen nicht den phantastischen Reichthum und freien Schwung der Linien, wie in den deutschen Miniaturen. Dagegen bemerkt man in der Haltung der Figuren frühe das Gefühl für Anstand und Zierlichkeit, in den Genrebildern und komischen Figuren, welche hier schon häufiger vorkommen, eine behagliche Heiterkeit. Dies alles finden wir schon in dér Chronik des Klosters Clüny, welche von 1188—1215 fortgesetzt ist, in einem aus dem ersten Drittel des dreizehnten Jahrhunderts stammenden Psalter, welcher der Mutter Ludwigs IX. angehört haben soll, in einem etwas späteren Psalter, wo die statuarische Haltung der Figuren und die den Glasgemälden ähnliche Anordnung der Gruppen schon einen Einfluss der gothischen Architektur zeigt, und endlich in einer etwa um 1250 geschriebenen französischen Uebersetzung der Apokalypse[1]. In dieser ist etwas mehr dramatisches Leben, aber wir vermissen doch auch hier eine tiefere Auffassung der phantastischen Gegenstände; die hell und grell gemalten Bilder gehen nur auf grobe Versinnlichung der Texteswort aus, und die graciöse, oft affectirte Haltung der Figuren contrastirt gegen den Ernst der apokalyptischen Geschichte.

Aus diesen Anfängen entwickelte sich jedoch eine feste Schule. Dante bringt in einer bekannten, oft angeführten Stelle die Miniaturmalerei in eine besondere Verbindung mit Paris; bei der Begegnung mit einem italienischen Miniaturmaler bezeichnet er nämlich dessen Kunst als die, welche in Paris Illuminiren genannt werde[2]. Diese Worte scheinen anzudeuten, dass zu Dante's Studienzeit noch vor dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts die Miniaturmalerei in Paris vorzugsweise blühete und, abweichend von anderen Orten, einen eigenen technischen Namen hatte, ein wirkliches Gewerbe bildete. Und dies ist auch aus anderen Gründen sehr wahrscheinlich. In Paris, der einzigen Universität diesseits der Alpen, wo die Wissbegierigen aller Länder zusammenströmten, musste nothwendig auch der stärkste Umsatz von Büchern statt finden. Durch die längere Pflege der Wissenschaften war hier ein Vorrath von Handschriften aufgehäuft, wie an keinem anderen Orte, während andererseits das literarische Bedürfniss der Lehrer und Studirenden und der Wunsch der Fremden, sich bei ihrer Rückkehr in ihre Heimath das nöthige Material zur Fortsetzung oder Anwendung ihrer Studien zu verschaffen, eine Nachfrage erzeugte, welche durch diesen Vorrath nicht

[1] Vgl. über diese und die später erwähnten Manuscripte ausführlichere Nachrichten, freilich aber auch zum Theil von den meinigen abweichende Urtheile bei Waagen, K. und K. in Frankreich III, 284 ff. Die zweite der genannten Handschriften befindet sich in der Bibliothek des Arsenals, die übrigen sind in der grossen Bibliothek zu Paris.

[2] Purgat. XI. 76: Non se' tu Oderisi — L'onor d'Agobbio, e l'onor di quell' arte — Ch' alluminare è chiamata in Parisi.

befriedigt werden konnte. Der Besitz von Büchern war sehr bald auch ein Gegenstand der Prunksucht und Eitelkeit geworden; schon im Jahre 1183 klagte man darüber, dass einzelne Studenten mit ihren, durch goldene Buchstaben geschmückten Büchern den Platz auf den Bänken der Hörsäle beschränkten [1]. Dieser gesteigerten Nachfrage konnte daher nur durch neue Abschriften genügt werden, deren Anfertigung ausschliesslich oder doch vorzugsweise den Klöstern anheimfiel, da sie allein den dazu nöthigen Büchervorrath besassen und an die Arbeit des Abschreibens gewöhnt waren. Es lag nahe, aus dieser Thätigkeit, wie aus anderen minder geistigen, eine Quelle der Einnahme zu bilden. Auch fehlte es dazu nicht an Aufmunterung. Ludwig IX., durch das Beispiel eines saracenischen Fürsten bewogen, legte gleich nach seiner Rückkehr von dem ersten Kreuzzuge eine Bibliothek zum Gebrauche der Studirenden an, in welche er jedoch, um den Vorrath vorhandener Bücher nicht zu vermindern, nicht aufgekaufte, sondern nur für diesen Zweck neu abgeschriebene Exemplare aufnahm [2]. In seinem Testamente vertheilte er diese Bücher an vier verschiedene Klöster, und diese werden nicht ermangelt haben, daraus dem Sinne des Königs entsprechend den Vortheil zu ziehen, dass sie Abschriften für den Verkauf anfertigten. Hieraus erklärt sich auch, dass, ungeachtet jener Nachfrage, noch kein eigentlicher, freier Buchhandel entstand. In der Sammlung von Statuten der Pariser Gewerbe vom Jahre 1258 kommt noch keine solche Innung vor; in der Steuerrolle von 1313 werden zwar mehrere Buchhändler genannt, die aber alle noch mit einem anderen Gewerbe, namentlich als Schenkwirthe oder Trödler, aufgeführt sind [3]. Auch waren sie, wie ein Beschluss der Universität vom Jahre 1275 [4]) ergiebt, eigentlich nur Mäkler (Stationarii qui vulgo librarii appellantur), bei welchen diejenigen, welche Bücher verkaufen wollten, dieselben mit Bestimmung des Preises niederlegten, damit sie von ihnen durch Anschlag angezeigt und demnächst den sich Meldenden verkauft würden. Das gewerbliche Unternehmen ging also von den Abschreibern, muthmasslich den Klöstern, aus, welche eben als Gewerbtreibende den Absatz durch eine dem Geschmacke der Käufer entsprechende Ausstattung zu befördern suchten. Ueberall aber war dieser Geschmack schon auf eine gewisse Eleganz gerichtet. In Bologna, das für Italien ebenso den Büchermarkt bildete wie Paris für die nördlichen Länder, sah man vorzugsweise

---

[1]) Wood, Hist. univers. Oxon. bei Meiners. Historische Vergleichung II, 538.

[2]) Duboulay, Hist. Univ. Paris. III, p. 122, 392.

[3]) Depping, Réglements sur les arts et métiers de Paris (in der Collection de documents inédits pour l'histoire de France) Introduction p. LXXVIII.

[4]) Duboulay, Hist. Univ. Par. III 419, und Crévier, Hist. de l'Univ. de P. II, 66.

auf kostbare, gleichsam gemalte Schrift[1]), in Paris dagegen, wie Dante's Aeusserung und die vorhandenen Manuscripte beweisen, auf Miniaturen. Dieser gewerbliche Betrieb musste natürlich auch auf die Behandlung dieser Malereien einwirken. Sie waren nicht mehr die langsame Arbeit eines müssigen Mönchs, der seine zurückgehaltenen Empfindungen darin für künftige Klostergenossen niederlegte, sondern wurden für Fremde und ohne besonderes Interesse angefertigt[2]). Dagegen kam diesem Gewerbe zu statten, dass es in einer Zeit aufblühete, wo die gothische Architektur dem Geschmacke eine feste Richtung gab und die Plastik und Glasmalerei anschauliche Vorbilder gewährten. Schon in einem Manuscript vom Jahre 1266 über die Wunder der h. Jungfrau (Mss. franc., Nr. 7987) finden wir den Styl, der hierdurch entstand, ganz ausgebildet, seine höchste Leistung ist aber ein bilderreicher Psalter (Suppl. lat. 636), welcher nach einer darin befindlichen, späteren, aber sehr glaubhaften Notiz für Ludwig den Heiligen gefertigt war[3]). Das Manuscript, ein Octavband, enthält zunächst auf 76 Blättern die biblische Geschichte von Abel und Kain bis zur Krönung Sauls, gleichsam als Einleitung zu den Psalmen, deren Text darauf folgt und nur mit zum Theil historiirten Initialen verziert ist. Alle jene Bilder haben denselben Hintergrund, eine zierliche Architektur reinsten gothischen Styls, in den Details auffallend an die Sainte Chapelle von Paris erinnernd, zwei

---

[1]) Der Jurist Odofredus in Bologna klagt im Anfange des 13. Jahrhunderts, dass die Schreiber zu Malern würden und die Kostbarkeit der Schrift die Bücher vertheuere Meiners a. a. O.

[2]) Die Steuerrolle v. J. 1292 (Collection de doc. inéd. sur l'histoire de France) zählt 13 Enlumineurs auf, deren gewerbliches Verhältniss schon daraus hervorgeht, dass 9 in einer und derselben Strasse wohnen, 12 wenigstens im Stadttheile der Universität. Es gab ausserdem ein rue aux écrivains, in welcher 19 parcheminiers wohnten. Springer, Paris im 13. Jahrhundert, Leipzig 1856, S. 110.

[3]) Die wesentlichen Worte dieser Notiz lauten: Cest Psaultrier fu saint Loys et le donna la royne Jehanne d'Evreux au roy Charles filz du roy Jehan l'an de nre. S. mil troys cens soissante e nuef et le roy Charles présent, fils dudit roy Charles, le donna a madame Marie de France sa fille religieuse à Poyssi, le jour Saint-Michel l'an mil IIIIC. Die Notiz stammt aus dieser letzten Zeit (1400), und es ist durchaus glaubhaft, dass sich im Königlichen Hause eine richtige Tradition über die Schicksale des kostbaren Buches erhalten hatte. Auch giebt der Styl der Miniaturen, wenn er auch einen Uebergang von dem des dreizehnten zu dem des vierzehnten Jahrhunderts bildet, keine dringende Veranlassung, ihre Anfertigung mit Waagen a. a. O. S. 301 erst gegen 1300 zu setzen, da man annehmen darf, dass für den König ein ausgezeichneter Arbeiter ausgewählt wurde, dessen Weise später Nachahmung fand. Mehrere Gründe, welche die Annahme des Ursprungs unter Ludwig IX. unterstützen, werde ich im Texte anführen. Waagen hat dann auch selbst diese Ansicht später zurückgenommen, wie dieNotizen für seine beabsichtigte Geschichte der Miniaturmalerei in seinem handschriftlichen Nachlasse ergeben. — Proben in Labarte, Album, II, pl. 92.

Spitzbögen, deren Mittelpfeiler dazu dient, die zwei historischen Momente, die auf den meisten Blättern zusammengestellt sind, zu scheiden. Die Leisten dieser Architektur und die Gründe hinter den Figuren sind golden, die Farben harmonisch und von kräftigem dunklem Ton, aber in geringer Zahl und oft wiederholt. So ist jene Architektur stets azurblau und bräunlichroth und zwar dergestalt von Blatt zu Blatt wechselnd, dass jede beider Farben einmal den Fenstern, und dann den Füllungen gegeben ist, und ebenso kehren dieselben Farben mit gleicher Abwechselung an den Gewändern wieder. Die Gesichter sind weisslich mit aufgesetzter Wangenröthe und sehr pastos aufgetragenen Lichtern, die Locken stets mit zierlichem Schwunge. Die Zeichnung ist sicher und gewandt, die Darstellung stets auf wenige Figuren beschränkt, deren Haltung ein Bestreben nach Anstand und ritterlicher Eleganz verräth. In den Kämpfen und an einzelnen Nebenfiguren, namentlich an Mönchen und Nonnen, finden wir Spuren eigener Beobachtung des Lebens, im Ganzen hat aber die Darstellung eher etwas Conventionelles. Der Ausdruck ist verständlich, aber matt, Jacob ringt mit dem Engel sehr sanft und Samson bricht die Säule mit Grazie; die „vaillant Dame qui a nom Debora", wie sie in der auf der Rückseite des Blattes befindlichen Inschrift heisst, sitzt sehr zierlich auf demselben Pferde mit einem wohlgerüsteten Ritter. Ueberall ist die möglichste Decenz beobachtet; nicht bloss Cain und Abel, sondern auch der trunkene Noah sind vollständig bekleidet, Potiphar ist in vollem Kostüme und stehend, als sie dem keuschen Joseph den Mantel entreisst. Selbst das geplagte Aegypten, oberhalb nackt, um an den Umrissen seine Beulen zu zeigen, ist am unteren Theile des Körpers durch einen Mantel züchtig verhüllt. Die Initialen der Psalmen enthalten Hergänge aus dem Leben Davids auf gemusterten Hintergründen, welche bei geeigneten Momenmenten, z. B. bei dem 27. Psalm, wo das: Dominus est illuminatio mea et salus mea durch einen auf den König herabfallenden goldenen Regen versinnlicht ist, oder da wo er anbetet, mit einer Hindeutung auf König Ludwig selbst, seine gewöhnlichen Wappenzeichen, nämlich die Lilien abwechselnd mit dem Thurme, dem Wappen seiner Mutter Blanka von Kastilien, enthalten [1]).

Wir sehen also hier im Wesentlichen dieselbe Richtung, die wir auch in Deutschland in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts gefunden haben, aber mit besserem Erfolge ausgeübt. Die Miniaturmalerei hat den Anspruch auf-

---

[1]) Ganz ähnlichen Styls sind die Miniaturen in dem in der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand (sub H. 106.) bewahrten Codex moralischer Abhandlungen, welcher nach der Inschrift für König Philipp III. im J. 1279 vollendet und ihm wie das Dedicationsbild ergiebt, überreicht wurde. Der Verfasser, ein Dominikanermönch Laurentius, hat darin die darzustellenden Gegenstände dem Maler vorgeschrieben.

gegeben, die Tiefe des in der Schrift ausgesprochenen Gedankens zu erreichen oder gar weiter auszuführen; sie will nicht mehr belehren, sondern dem Auge schmeicheln, sie strebt nach glatter, leichtfasslicher Form und gefälliger Färbung. Die Ursachen dieser Geschmacksveränderung sind sehr klar; aus einer Zeit unruhigen Strebens sind wir in eine Zeit fertiger und selbstzufriedener Bildung gelangt. Durch den gothischen Styl, die scholastische Wissenschaft und das Ritterthum hatte man feste Geschmacksregeln, Begriffe und Sitten, die alles beherrschten, und den schwankenden aber lebendigen und individuellen Dilettantismus der ersten Hälfte dieser Epoche weder brauchten noch duldeten. Alle diese Ursachen wirkten in Frankreich viel früher und mächtiger, und es ist daher natürlich, dass die Erfolge hier auch eher reiften als in Deutschland.

In den englischen Miniaturen bemerken wir schon am Anfange der Epoche eine Annäherung an den französischen Styl; jene phantastische Zeichnungsmanier der angelsächsischen Schule verschwindet, die Köpfe erhalten das völlige Oval wie in Frankreich, die Zeichnung wird fester und lehnt sich mehr an antike Motive an, endlich kommt auch die solide Guaschmalerei auf Goldgrund, wie man sie jenseits des Kanals übte, mehr und mehr in Anwendung. Es war ein Sieg der mehr formellen Sinnesweise der französisch gebildeten Normannen über das mehr innerliche und phantastische Wesen des sächsischen Stammes. Indessen erkennen wir noch Ueberreste jener älteren Weise; die Gestalten sind noch schlanker als dort, die Gewänder oft flatternd, die Bewegungen heftiger und ausdrucksvoller. Auch äussern sich schon jetzt manche britische Eigenthümlichkeiten; die realistische Tendenz in den genreartigen Bildern des Kalenders und in der häufigen Anwendung der einheimischen Tracht, die starke Betonung von Motiven der Herzlichkeit und Innigkeit, der ausgelassene Humor neben dem Ernst der religiösen Darstellungen. Andererseits aber erhalten sich die Spuren der byzantinisch-antiken Tradition, die hier erst so spät eingedrungen war, auch länger als in anderen Gegenden. Beispiele des Uebergangs von jener älteren zu dieser neueren Weise geben mehrere Miniaturwerke aus der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts, namentlich eine Bibel (Cotton. Nero. C. IV.), und ein reich mit sehr eleganten Initialen geschmücktes Psalterium (Regia I. D. X.), beide im britischen Museum zu London, und der Kommentar des h. Hieronymus über den Propheten Jesaias in der bodleyanischen Bibliothek zu Oxford, von etwa 1170, wo aber der Maler Hugo (denn er hat sich darin porträtirt und genannt) einen ungewöhnlichen Sinn für Formen-

schönheit entwickelt[1]). Später finden wir dann die Guaschmalerei vollständig ausgebildet und mit einer Schönheit und Mannigfaltigkeit der Farben, wie bei keiner anderen Nation, freilich aber nun auch mit mehr schematischer Zeichnung und mit geistlosen und lahmen Motiven. Beispiele dieser Kunstrichtung sind ein Psalter des britischen Museums (Arundel, Nro. 157), etwa um 1210, wo die Schwäche des geistigen Theiles der Arbeit mit der geschmackvollen Farbenbehandlung auffallend contrastirt, und die etwas spätere Bibel in der Bibliothek des Arsenals zu Paris, in der sich ein Laie Manerius aus Canterbury als Schreiber nennt[2]). In einem schon gegen 1250 geschriebenen Psalter des britischen Museums (Landsdown, Nro. 420) interessirt uns, bei starker Rohheit der Zeichnung und grosser Schönheit der Farben, das frühe Hervortreten des humoristischen Elements. So enthält von zwei gegenüberstehenden Initialen die eine den singenden und von einem Violinspieler begleiteten König David, die andere aber ein Concert, in welchem Esel, Ochse, Hase, Schwein, Ziegenbock und andere Thiere verschiedene, mit bizarrer Absicht ausgewählte Instrumente spielen.

Die ausgezeichnetesten Leistungen englischer Miniaturmalerei finden wir endlich in zwei Manuscripten des britischen Museums, beide mit Schriften des bekannten englischen Historikers Matthaeus Parisiensis. Das eine, das grössere Geschichtswerk des von 1241 bis 1259 arbeitenden Mönches und zwar vielleicht in eigenhändiger Schrift (Mss. Regia, 14, C. VII), enthält ausser anderen Malereien ein grosses Blatt, auf welchem der Verfasser selbst nebst der von ihm angebeteten Jungfrau dargestellt ist, zwar nur in leicht colorirter Federzeichnung, aber von grosser Schönheit und edler Bildung der Jungfrau und des sie liebkosenden Kindes. In der zweiten Handschrift (Cott. Nero, D. I) sind die kleineren Werke des Matthaeus von überaus lebendigen Federzeichnungen historischen Inhalts begleitet, während eine, die ganze Folioseite einnehmende Gestalt Christi als Weltrichter, obgleich nur mit der Feder gezeichnet und leicht illuminirt, von so würdiger Auffassung, Haltung und Gewandbehandlung ist, dass sie an italienische Kunst erinnert. Der Urheber des Bildes nennt sich darauf als frater Wilhelmus, von Geburt ein Engländer, aber zweiter Genosse des heil. Franciscus, so dass es nicht unwahrscheinlich ist, dass italienische Vorbilder auf seinen Geschmack eingewirkt haben.

Einigen Einfluss auf diese Blüthe der englischen Miniaturmalerei, namentlich auf die Ausbildung des Farbensinnes, können wir der Kunstliebe des Königs Heinrich III. (1216 — 1272) zuschreiben, der, wie wir weiter unten sehen werden, die Plastik und noch mehr die Wandmalerei vielfach

---

[1]) Waagen, Treasures of Art. Vol. I, p. 147, 149, 153. Vol. III, p. 91.

[2]) Waagen, K. und Kw. in England und Frankreich III, 288.

beschäftigte, und auch die Miniaturmalerei nicht vergass, wie wir denn namentlich wissen, dass er für die Kapelle zu Windsor schöne Antiphonarien bestellte [1]).

Die Wandmalerei stand in dieser Epoche der Miniaturmalerei noch sehr nahe; sie unterschieden sich in der That nur durch die Dimensionen. Selbst die Technik war fast dieselbe; auch jene gab nur eine Zeichnung in schwarzen Umrissen auf einfarbigem Hintergrunde mit Lokalfarben und geringer Schattirung; auch sie arbeitete mit Wasserfarben, vielleicht mit einem Zusatze von Leim, auf trockenem Grunde. Die Frescomalerei war noch unbekannt. Nicht minder glich sich die geistige Aufgabe; das Belehrende oder Erbauliche war die Hauptsache, und die Malerei gab an den Wänden ebenso wie in den Büchern meist nur eine Uebersetzung gewisser Textesworte. Ohne Zweifel war daher auch die Miniatur die Schule der Wandmaler. Die Ausschmückung der Kirchen mit heiligen Gestalten war noch nicht ein schwer zu erlangender kostbarer Schmuck, sondern ein Erforderniss, auf das man nur bei höchster Dürftigkeit verzichtete und dem man mit den bereiten Mitteln ohne ängstliche Kritik genügte. Gewiss wurde daher oft der bewährteste der Miniaturmaler ohne Weiteres auf das Gerüste berufen.

Allein aus der Sache selbst ergaben sich doch wichtige Unterschiede. Die dilettantische Keckheit, mit welcher die Miniatoren ihr noch unsicheres Naturgefühl auszusprechen wagten, die dramatische Lebendigkeit, welche sie ihren Zeichnungen zu geben wussten, die phantastischen und humoristischen Aeusserungen, welche sie sich erlaubten, waren hier ausgeschlossen; die Grösse der Gestalten, die Heiligkeit der Räume, die Verbindung mit der Architektur nöthigten zu grösserem Ernste und zu einer einfacheren mehr statuarischen Haltung. Indessen auch so war die Malerei vermöge ihrer leichteren Mittel und ihrer loseren Verbindung mit der Architektur nicht so gebunden wie die Sculptur, und konnte eher als diese der Empfindung Raum geben und die typische Strenge der Gestalten mildern und beleben. Sie erlangte auf diesem Wege wirklich bedeutende Erfolge.

Vor Allem können wir dies von Deutschland rühmen, wenigstens sind hier die meisten und bedeutendsten Ueberreste aufgefunden [2]). Der

---

[1]) Pauli, Geschichte von England, III, S. 855.

[2]) Eine sehr reiche Sammlung von Zeichnungen, Aquarellen und Durchzeichnungen mittelalterlicher Wandgemälde ist für das Kupferstichcabinet des Berliner Museums

rasche Fortschritt des gothischen Styles entzog der französischen Malerei die ihr nothwendigen Wandflächen, während in Deutschland das lange Beharren bei den romanischen Formen entweder schon eine Folge der malerischen Neigung oder doch ein dieser Kunst günstiger Umstand war, indem es ihre Ausbildung in eine Zeit reiferen Stylgefühls hinein verlängerte. Die Zahl solcher Wandmalereien muss in Deutschland überaus gross gewesen sein; fast in allen alten Kirchen, wo man die spätere Tünche

Fig. 126.



Zwei Evangelisten. Schwarzrheindorf.

zu entfernen versucht hat, sind wenigstens Spuren derselben zum Vorschein gekommen.

Sehr bedeutend sind schon die, welche in der früher erwähnten Kirche von Schwarz-Rheindorf bei Bonn, und zwar in der untern Kirche, aufgefunden und, da sie sich nur über den ursprünglichen Theil der Anlage, der die Gestalt eines griechischen Kreuzes hatte, nicht über die westliche Verlängerung erstrecken, nach der uns bekannten Geschichte des Monumentes vor dem Tode des Stifters, also in den Jahren von 1151 bis 1156, entstanden sein müssen. Dem entspricht auch ihr

---

angelegt worden. — Ausführliche Würdigung der deutschen Wandmalereien bei H. G. Hotho, Geschichte der christlichen Malerei, Stuttgart 1867.

yl völlig. Die Chornische enthält oben Christus in der Herrlichkeit, ngeben von den zwölf Aposteln, einem heiligen Bischofe und zwei Engeln, ährend an der abschliessenden Wand darunter die vier Evangelisten, an ren Schreibpulten sitzend, und ausserdem in einer Nische noch eine was grössere schreibende Gestalt zu sehen sind. Die südliche Halbkuppel eigt die Verklärung, die nördliche die Kreuzigung Christi, die westliche, lamals über dem Eingange des Gebäudes) die Vertreibung der Wechsler us dem Tempel. Die je vier Felder der rechteckigen Gewölbjoche in allen Kreuzarmen sowie das Mittelquadrat enthalten zwanzig Darstellungen, die us dem Buche des Propheten Ezechiel geschöpft sind und sich auf dessen Visionen von der dritten Zerstörung Jerusalems und von dem neuen Jerusalem beziehen. In den Bildern des östlichen Kreuzarmes, von denen zwei leider fehlen, und in denen des südlichen, sind verschiedene Offenbarungen Gottes an den Propheten dargestellt, in dem westlichen seine Visionen von den Greueln des Götzendienstes in dem Heiligthum des Herrn, die der Prophet durch ein Loch in der Wand erblickt, und von der Verehrung der Baalstatue in dem Vorhofe; in dem nördlichen sein Gesicht von dem hereinbrechenden Strafgerichte Gottes. Die grösseren Bildfelder der Vierung sind den Weissagungen von dem neuen Jerusalem gewidmet: der Prophet erblickt am Eingang der heiligen Stadt den Engel des Herrn, er misst auf dessen Geheiss ihre Ringmauern, er sieht das neue Versöhnungsopfer am Altar, der Herr zieht durch das Ostthor in sein Heiligthum ein, während erhabene Engelgestalten zu beiden Seiten schweben. Endlich enthalten noch vier Nischen in den Schmalwänden des südlichen und des nördlichen Kreuzarmes thronende Kaiser oder Könige und die Fensterwandungen des westlichen Armes bärtige Gestalten, welche von gewappneten Kriegern niedergestossen werden. An den vier, das mittlere Gewölbe einschliessenden Gurtbögen endlich ist die Unterseite an dem nach Osten gelegenen mit fünf Medaillons, deren eines das Brustbild eines stattlichen Ritters enthält, an den drei anderen mit Rankengewinden und städtischer Architektur verziert. Der Styl dieser Gemälde ist sehr imponirend, die Figuren sind von strenger, noch byzantinisirender Zeichnung, die Gewänder mit Faltenstrichen überhäuft, die Rankengewinde vom schönsten Schwunge der Linien. Der häufig vorkommende Mäander zeigt noch das Vorherrschen antiker Form, während die durch den typisch gehaltenen Christus aus dem Tempel verjagten Handelsleute in ihren heftigen, karikirten Bewegungen schon eine naturalistische Regung zeigen. Auch die Evangelistengestalten (vgl. die Abbildung) zeichnen sich durch die Lebendigkeit der Motive, die sprechenden Bewegungen aus, wenn auch die Beinstellung meist noch conventionell ist. Auffallend ist, wie entschieden überall die Umrisse der nackten Körperformen durch die Gewandung hindurchscheinen. Der

Farbenton ist dunkel, die Hintergründe sind blau mit grüner Einrahmung, auch in den Arabesken sind diese beiden Farben vorherrschend[1].

Noch wichtiger sind die bereits vor einer Reihe von Jahren von der Uebertünchung befreiten, wohl erhaltenen Deckengemälde im Kapitelsaal des Klosters zu Brauweiler, unfern von Köln. Der Saal ist von sechs durch zwei Säulen getragenen und so in zwei Reihen getheilten Kreuzgewölben bedeckt, deren Kappen die Gemälde enthalten (Fig. 127). An dem mittleren Gewölbe der zweiten, hinteren Reihe, dem Eintretenden genau gegenüber, sieht man das Brustbild des Erlösers in kolossaler Dimension mit aufgehobener segnender Rechten, umgeben von Propheten *und* kriegerischen Helden. Auf den fünf anderen Gewölben erkennt man Einsiedler, Märtyrer verschiedener Art, kämpfende Helden und eine *Reihe* anderer Scenen, welche dem oberflächlichen Beschauer kaum zusammenzugehören scheinen, dennoch aber einen sehr bestimmten *Zusammenhang* haben[2]. Das Ganze bildet nämlich eine Predigt von der Kraft des Glaubens zur Ueberwindung der Welt, und zwar nach Anleitung einer *bestimmten* Schriftstelle, des elften Kapitels im Hebräerbriefe. Der Maler folgt fast Wort für Wort seinem inhaltsschweren Texte, und hat sich aus dem ganzen Schatze legendarischer Ueberlieferung die Belege für denselben gesucht. Da sieht man zunächst auf zwei Gewölben solche, welche durch den Glauben gesiegt haben; dann Magdalena und den guten Schächer, *welche* „Verheissungen erlanget" (v. 33); Daniel und die h. Thekla, welche „der Löwen Rachen verstopfet"; Cyprian, den wunderthätigen Magus, *und Justina* welche „des Feuers Kraft ausgelöscht" (v. 34); den h. Aemilian, welcher „des Schwertes Schärfe entronnen", indem das Schwert der *Legende* zufolge durch ein Wunder sich in der Hand des Henkers zurückbog: den König Ezechias, welcher durch seinen Glauben und Jesaias *Fürbitte* noch

---

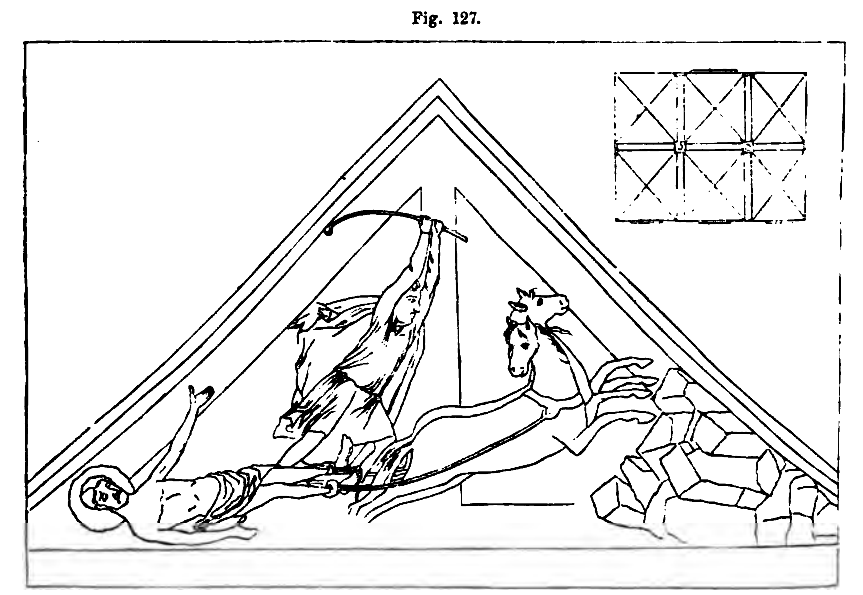
[1]) Vgl. Andreas Simons, die Doppelkirche zu Schwarz-Rheindorf, 1846, und in dem Jahrb. der rhein. Alterthumsfreunde Heft X, welcher jedoch nur das *von ihm* entdeckte Bild der Vertreibung kannte, während die übrigen erst später durch Herrn Hohe aufgedeckt sind. Die Erklärung der Wandgemälde ist geliefert worden von P. J. Peiffer in der Bonner Zeitung, 1863, Nr. 221, 227, 239, 285. — Einige Abbildungen auch bei Guhl u. Caspar, Atlas, Taf. 49 a, aber zum Theil nach früheren incorrecten Zeichnungen von Hohe, die dieser später berichtigt hat, z. *B.* ist einer der Engel des zuletzt beschriebenen Deckenbildes in eine Maria mit dem Kinde, der Evangelist Fig. 126 links in eine Spinnerin verwandelt. — Die Malereien der *Unterkirche sind* stark restaurirt, die in der Oberkirche später zum Vorschein gekommenen, stehende Heilige in der Chornische u. s. w., sind fast noch gänzlich durch die Tünche verborgen.

[2]) Wir verdanken die Erklärung dem Scharfsinne A. Reichensperger's, der sie in den Jahrbüchern der rheinischen Alterthumsfreunde Bd. XI (1847) bekannt gemacht hat. Einzelnes auch bei Guhl u. Caspar a. a. O.

Lebenserhaltung erlangt, und mithin „kräftig wird aus der Schwachheit"; Simson mit dem Eselskinnbacken, der „stark geworden im Streite", und einen anderen alttestamentarischen Helden, welcher „der Fremden Heere darniederlegt." Dann folgen auf zwei anderen Gewölben die Märtyrer, welche für den Glauben muthig geduldet haben, der h. Simeon, der gekreuzigt, der h. Hippolyt, der von Pferden geschleift wurde, und andere, welche „sich haben lassen zerschlagen, auf dass sie eine bessere Auferstehung erlangten" (v. 35). Petrus, welcher „Bande und Gefängniss erlitt" (v. 36), Stephanus und der Prophet Jesaias, welche „gesteiniget und zersäget" sind (v. 37), Hiob, der „umhergegangen in Schafpelzen und Ziegenfellen, mit Mangel, mit Trübsal und Ungemach". Das fünfte Gewölbe endlich enthält die, „deren die Welt nicht werth war, die umhergeirrt in Wüsten, auf Bergen und in den Klüften und Löchern der Erde", die Anachoreten, welche als vollkommenste, die ganze Welt überwindende Sieger ausführlicher behandelt sind. Selbst die, vielleicht malerisch weniger günstige Menge der dargestellten Glaubenshelden entspricht dem Texte; es ist die „Wolke von Zeugen", welche sich um den Erlöser als Anfänger und Vollender des Glaubens sammelt. Die Deckengemälde werden durch grosse Bilder in den Schildbögen ergänzt, von denen aber nur vier erhalten sind, so dass es nicht möglich ist, ihre Bedeutung und ihren Zusammenhang zu erkennen. Schon die Anordnung dieser Gemälde ist wieder ein höchst merkwürdiges Beispiel der mittelalterlichen Auffassung; wir sehen, die Künstler rechneten auch bei den Wandmalereien nicht auf momentane Wirkung, sie verlangten sinnende Betrachtung, sie setzten einen Text voraus, den der Beschauer mitbringen oder ablesen und unter ihrer Führung langsam durchdenken sollte. Die Anordnung unterscheidet sich aber von späteren Compositionen durch ihre Einfachheit; sie ist nur schriftgemäss, ruhig forterzählend, nicht nach scholastisch-architektonischen Gegensätzen gegliedert. Eben so wenig bemerkt man den Hang zum Phantastischen und Ungeheuerlichen, oder die naturalistische Naivetät der Miniaturen. Der Künstler ist durchaus ernst und seiner Aufgabe auf geradestem Wege folgend. Die Raumvertheilung ist ihm nicht überall geglückt; die einzelnen Compositionen sind oft ziemlich ungeschickt in die freilich unbequemen dreieckigen Felder der Gewölbkappen gedrängt. Aber die Zeichnung ist fest, verständig und durch ihre Einfachheit grossartig, das Nackte zwar steif und mager, aber keineswegs schematisch; die Gewänder sind faltenreich, doch ohne Ueberladung, die Bewegungen lebendig und sprechend. Die Verhältnisse sind nicht übermässig lang, die Gesichter haben wohl das mehr zugespitzte Oval bei breiterem Oberkopfe, aber doch nicht die charakteristisch hervorstehenden Backenknochen des byzantinischen Styles; überhaupt ist ein eigentlich byzantinischer

Einfluss nicht bemerkbar [1]). Wohl aber zeigen die knappe, lakonische Weise des Ausdrucks, die oft reliefartige Anordnung, die Gewandmotive, noch Ueberreste antiker Tradition. Die Gestalt des Simson ist fast die eines antiken Heros und die Gruppe des von den Rossen geschleiften Märtyrers Hippolyt (vgl. die Abbildung) könnte, mit Ausnahme der steifen Gestalt des Heiligen selbst, von einem, den Sohn des Theseus darstellenden Bildwerke abstammen. Ueber die Entstehungszeit dieser Malereien besitzen wir keine Nachricht; die Architektur des Saales deutet auf die letzten Decennien des

Fig. 127.



St. Hippolyt. Kapitelsaal zu Brauweiler.

zwölften Jahrhunderts, und der Styl der Malereien entspricht dieser Zeit sehr wohl.

Später (1855) hat man auch in der Chornische der Kirche desselben Klosters sehr bedeutende Wandgemälde gefunden und aufgedeckt. In der Halbkuppel der Nische sieht man Christi kolossale Gestalt in der Glorie auf einem Throne sitzend, zwischen den Zeichen der vier Evangelisten, darunter knieend in kleiner Dimension einen Abt mit dem Bischofsstabe und einen Mönch, wahrscheinlich den Stifter und den Maler, zu beiden Seiten in ganzer

---

[1]) Reichensperger glaubt an der aufgehobenen Hand des Erlösers den griechischen Ritus des Segnens zu erkennen; mir scheint auch hier die gewöhnliche lateinische Form beabsichtigt und nur durch eine ungeschickte Verkürzung undeutlich geworden zu sein.

Gestalt je drei Heilige. Das Ganze ist von Ornamentstreifen eingerahmt, welche sich den Fenstern und den dieselben verbindenden kleineren Nischen umschliessen und mit Medaillons von geflügelten Engeln ausgestattet sind. Weiter unten sieht man noch zehn alttestamentarische oder allegorische Figuren unter spitzen Kleeblattbögen, mit Spruchbändern und mit dem Zeigefinger der erhobenen Rechten nach oben weisend, in sehr mannigfaltigen, durch die Rundung der Chornische motivirten Wendungen. Die eine dieser

Fig. 128.



Aus der Kirche zu Brauweiler.

Figuren ist als Sapientia bezeichnet. Dem Styl nach ist die Arbeit jünger als die des Kapitelsaales (vgl. die Abbildung). Die Figuren, namentlich die Heiligen neben der Glorie, sind übermässig lang, mit kleinen Köpfen und dünnen Armen, die Gesichter haben ein gefälliges Oval und nicht sehr grosse Augen. Die durchweg langen Haare fallen in der im dreizehnten Jahrhundert üblichen wellenförmigen Weise herab. Der Wurf des Mantels ist bei allen Gestalten charakteristisch verschieden und erinnert schon an die Plastik der gothischen Schule. Die Falten sind mässig und dem Körperbau wohl ent-

sprechend. Besonders die Gestalt Christi ist in jeder Weise würdig und imponirend, gerade aufblickend, ruhig und noch an den Mosaikentypus erinnernd, und das Ganze macht durch die geschickte Benutzung des Raumes und den ernsten Ausdruck der Gestalten eine grossartige und befriedigende Wirkung. Der Grund der oberen Darstellung ist blau mit goldenen Sternen,

Fig. 129.



Aus der Taufkapelle zu St. Gereon.

in den Einfassungen herrscht die grüne Farbe, doch kommt auch schon das Mennigroth, das erst in der Zeit des gothischen Styles beliebt wurde, in den Gewändern und Randverzierungen häufig vor. An der Lehne des Sessels steigen Spitzen empor, welche den Fialen gleichen, und die Epheublätter, von welchen die Rauten und Medaillons der Einrahmung durchzogen sind, erinnern an gothische Behandlung. Wir dürfen daher die Entstehungszeit

wohl erst in die zweite Hälfte des Jahrhunderts setzen, wo die gothische Architektur schon einigen Einfluss auf die Malerei hatte[1].

Ausser diesen bedeutenden Werken finden sich in den Rheinlanden noch vielfache, wenn auch an sich geringe Spuren der ehemals vollständigen Bemalung von Kapellen und ganzen Kirchen aus dieser Epoche[2]. So in Köln in den Krypten von St. Maria im Kapitol und St. Gereon, in einer Nebenkapelle an St. Severin und am Triumphbogen in St. Ursula. In der kleinen achteckigen Taufkapelle von St. Gereon in Köln ist sogar die vollständige, sehr geschickt der unregelmässigen Architektur angepasste Wandmalerei aufgedeckt; Gestalten von Heiligen, theils einzeln, theils paarweise, von Säulen und Bogenumrahmung im Uebergangsstyl eingeschlossen: Catharina, Helena, zwei Bischöfe, zwei ritterliche Heilige, Kaiser Constantinus, Laurentius und Stephanus, über dem Eingang ein Engel, in den Gewölbfeldern über dem flachen dreiseitigen Schluss der segnende Christus zwischen Maria und Johannes dem Täufer, von schlichter, aber sehr edler Haltung, mit geradliniger Gewandung, an den Mänteln noch mit ziemlich gehäuften Falten. Sie werden bald nach der Beendigung der Kapelle selbst, im Jahre 1227, ausgeführt sein[3]. Auch St. Cunibert war ganz übermalt; die noch an einigen Pfeilern erhaltenen überlebensgrossen statuarischen Gestalten mehrerer Heiligen im reichen bischöflichen Ornat zeigen eine feste Zeichnung mit freiem, lebendigem Faltenwurf und gehören etwa der Zeit um 1270 an; ebenso die imposante Composition des Weltgerichts in der Chornische und einige Darstellungen aus der Legende der Heiligen Nicolaus und Antonius[4]. Zu den Wandmalereien dürfen wir auch die zehn auf einzelne Schiefertafeln gemalten Apostel in St. Ursula zu Köln rechnen, welche zufolge der auf einer derselben befindlichen Inschrift im Jahre 1224 ausgeführt sind und höchst wahrscheinlich zur Bekleidung der Brüstung des Orgelchores, mithin zu architektonischer Verwendung, bestimmt waren. Die Köpfe sind später übermalt, die Verhältnisse der Figuren breit und kurz, die Gewandung aber, wie immer nur colorirte Zeichnung ohne Schatten, ist ziemlich stylvoll und würdig[5]. Ausserhalb Köln sind noch in St. Castor zu Coblenz eine Verkündigung und mehrere Köpfe, in roherer Zeichnung aber

---

1) Auch diese Malereien hat Herr Hohe aufgedeckt. Vgl. seine Nachrichten im deutschen Kunstblatt 1855, S. 326 und 355.

2) Vgl. Kugler, kl. Schr. II, 283.

3) Vgl. auch Organ für christl. Kunst, 1860, S. 250; Abbildungen auch bei Guhl und Caspar, und farbig bei Gailhabaud, l'architecture et les arts qui en dépendent, Bd. II.

4) Hohe a. a. O. S. 193 und Organ für christl. Kunst, 1858, Nr. 9.

5) Eine Abbildung im Organ für christl. Kunst, 1858, Nr. 7.

mit weiss aufgesetzten Lichtern, im Dome zu **Worms** mehrere Figuren, darunter eine Madonna von kolossaler Grösse, erhalten.

Nächst den Rheinlanden hat **Westphalen** die bedeutendsten Wandgemälde aufzuweisen [1]), sämmtlich erst in neuester Zeit aufgedeckt. Die ältesten derselben scheinen die im Chore und in den Seitennischen des **Patroclus-Münster in Soest** zu sein; sie werden als überaus grossartig, dem Mosaikentypus entsprechend geschildert und gehören ohne Zweifel noch dem zwölften Jahrhundert an. In der Halbkuppel Christus auf dem Regenbogen thronend, von einem riesigen, mandelförmigen Nimbus umgeben, mit den Zeichen der Evangelisten; darunter kolossale Figuren von 15 bis 16 Fuss Länge, in welchen die volle Beherrschung der Form bei so gewaltigen Dimensionen ein wichtiges Zeugniss für die Technik dieser Zeit giebt. Weiter entwickelt sind die Malereien in dem Marienchörchen am nördlichen Kreuzarme: die thronende Madonna nebst den anbetenden Königen, Engeln und Heiligen, unter denen auch St. Patroclus auftritt [2]), und vor Allem die Bilder der zu demselben Stifte gehörenden, aber allein stehenden **St. Nicolauskapelle** [3]). In der Halbkuppel des Chores der thronende Heiland mit Maria, Johannes dem Täufer und den Bischöfen Ulrich und Patroclus, darunter, zwischen und in den Fensterleibungen der Nische und an der daranstossenden nördlichen Wand, die zwölf Apostel, an der südlichen dagegen der h. Nicolaus von Engeln und verehrenden Personen kleinerer Dimension umgeben. Die Apostel stehen jeder in einer gemalten kuppelförmigen oder mit einem Kleeblattbogen gedeckten Nische, welche oberhalb von Thürmchen geschlossen ist, aus denen kleine bartlose und also weibliche oder jugendliche Gestalten in halber Figur heraustreten. Diese sind ungeflügelt, doch mit dem Heiligenscheine, führen Reichsapfel, Scepter, Kelch oder Palmzweig in der Hand, und sollen daher Engel oder Tugenden darstellen. Die Ausführung besteht wieder nur in colorirter Zeichnung, ohne Spur von Schattirung, mit Vergoldung an den Nimben und einzelnen Ornamenten. Die Zeichnung ist sehr eigenthümlich. Die Hauptfiguren, sämmtlich ganz von vorn dargestellt, ihre unter den Gewändern hervorstehenden Füsse etwas auseinander gerückt, erscheinen fast wie schwebend. Das Oval des Gesichts ist unten fein zugespitzt, die Augen sind nicht zu gross, die Haare frei-

---

[1]) Vgl. W. Lübke, die mittelalterliche Kunst in Westphalen, Leipzig 1853, S. 321 f. Der Verfasser selbst hat durch die Entdeckung mehrerer dieser Wandgemälde die Reihe der späteren Nachforschungen eröffnet.

[2]) Im Organ für christl. Kunst 1864, von S. 200 an, genau beschrieben.

[3]) Abbildungen einiger Figuren aus dieser Kapelle bei Lübke a. a. O. Taf. 29, bei E. Förster, Denkmale, Bd. V, in Guhl und Caspar's Atlas, und endlich in grösserer Zahl im Organ für christliche Kunst 1851 und 1852. — Beschreibung im Organ für christl. Kunst, 1863 von S. 88, und 1864 von S. 115 an.

wallend, noch ohne die spätere conventionelle Wellenlinie. Der Umriss des Körpers, dem sich die Gewandung eng anschliesst, bildet eine weiche Biegung, die Gewänder, gut fallend und dem Körper entsprechend, sind in viele Falten gebrochen, und haben nach unten zu etwas Flatterndes. Einigemal ist diese Häufung der Falten, besonders wo die geringe Kenntniss des Körperbaues den Maler auf Abwege führte, unschön und überladen, im Ganzen geben aber diese weichen, ich möchte sagen ätherischen Formen den Gestalten einen grossen Reiz. Der Künstler liebt das Jugendliche, unter den Aposteln sind mehrere bartlos, aber auch sonst ist er bestrebt gewesen, ihnen sowohl in den Köpfen als in den Gewandmotiven Mannigfaltigkeit und Individualität zu geben. Besonders sind die Engelköpfchen über den Aposteln mit dem schön geschwungenen Fall ihres Lockenhaares überaus zart und reizend. Offenbar ist die Arbeit um einige Decennien jünger als die des Kapitelsaales, aber etwas älter als die der Chornische von Brauweiler. Schon bei den Miniaturen konnten wir wahrnehmen, und bei den Sculpturen, namentlich der Grabmonumente, werden wir diese Wahrnehmung bestätigt finden, dass in Deutschland zwischen der byzantinisirenden Behandlung im Anfange der Epoche und der geradlinigen, statuarischen Haltung, welche unter dem Einflusse der gothischen Architektur aufkam, eine Zeitlang ein Geschmack an bewegteren Formen, an mehr rundlichen Linien und flatternden Gewändern herrschte. Dieser Uebergangszeit gehören auch diese Malereien an, nur dass sie eine der schönsten Leistungen derselben sind. Nach einer urkundlichen Notiz haben Dechant und Kapitel des Patroclusstiftes im Jahre 1231 einem Maler Everwin ein Haus vergeben; es ist daher nicht unmöglich, dass dieser Maler, der hiernach mit dem Stifte in Verbindung stand, auch der Meister dieser Kapelle gewesen.

Dass diese Schule nicht auf Soest beschränkt war, ergeben die nicht minder bedeutenden Wandmalereien in der Dorfkirche zu Methler bei Dortmund [1]). Wahrscheinlich waren die Wände der ganzen, aus drei ungefähr gleichhohen Schiffen von je zwei Kreuzgewölben bestehenden Kirche mit Malereien bedeckt, indessen haben nur die des Chores und der die beiden Seitenschiffe abschliessenden Seitennischen aufgedeckt werden können. Die letzten haben nur je eine Figur oder Gruppe, die eine St. Johannes den Täufer mit dem Lamme, die andere einen Localheiligen mit Schutzflehenden. In dem quadratisch gebildeten Chorraume waren dagegen die Gewölbkappen ebenso wie die drei Wände bemalt. Am Gewölbe sieht man Christus in der Glorie von Engeln getragen, St. Johannes, den Lieblingsjünger des Herrn, und zwei andere Heilige; an den Wänden sind die Malereien um das Fenster jeder Wand in zwei Reihen gruppirt. Die untere enthält die Apostel, paar-

[1]) Einzelne Köpfe und Halbfiguren bei Lübke a. a. O. Taf. XXX.

weise zusammengestellt; die obere auf der östlichen Wand die Verkündigung, der Engel durch das Fenster von der Jungfrau getrennt, auf den andern Wänden einzelne Heilige. In technischer Beziehung sehen wir hier insofern einen Fortschritt, als die Köpfe und Gewänder mit dunkleren Tönen derselben Farbe schattirt sind; an der Zeichnung vermissen wir das feine Schönheitsgefühl der Nicolaikirche in Soest; die Umrisslinien sind gröber, die Augen grösser, die Bewegungen eckig und gewaltsam, der Faltenwurf in kleinlichen Brüchen. Dagegen übertrifft der Maler jenen älteren Kunstgenossen in der Mannigfaltigkeit der künstlerischen Motive und in der Bedeutsamkeit der Köpfe. Der Engel der Verkündigung, welcher mit fliegendem Gewande und ausgebreiteten Flügeln seinen Eifer in der Ausführung des göttlichen Befehls ausdrückt und den Raum an der Seite des Fensters sehr geschickt ausfüllt, die Jungfrau, die mit prachtvollem Purpurgewande bekleidet die offenen Hände erschrocken oder in demüthiger Abwehr vorstreckt, sind gelungene Gestalten; St. Johannes der Evangelist, mit edler Gesichtslinie, grossen, dunklen Augen, hochgeschwungenen Brauen und fliegenden Locken, ist eine wirklich überraschende Conception. Uebrigens waren auch die Gewölbgurten, Gesimse und Fenstereinfassungen und die untere Architektur bemalt, die Nimben mit ihren Mustern in dem weichen Stuck vertieft eingedrückt, sie sowie die Diademe, Säume und Verzierungen der Gewänder reich vergoldet, so dass man über die Pracht dieser Ausstattung einer blossen Dorfkirche im hohen Grade erstaunen muss. Die Kirche selbst stammt erst aus dem zweiten Viertel des dreizehnten Jahrhunderts, die Malereien werden daher um die Mitte desselben ausgeführt sein.

Dem künstlerischen Werthe nach untergeordnet, aber seines Inhalts wegen merkwürdig, ist ein grosses, aus der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts stammendes Wandgemälde im Nordarme des westlichen Kreuzschiffes des Domes zu Münster[1]. Es hat nämlich mehr eine politische als religiöse Bedeutung, indem es die Unterwerfung der Friesen unter die Landeshoheit des Bischofs von Münster, der hier durch den h. Paulus als Patron des Domstiftes repräsentirt wird, darstellt, und ist durch das Kostüm der darauf abgebildeten friesischen Landleute und durch die Gegenstände, welche sie als Tribut darbringen, interessant.

Ausserdem finden sich noch in vielen Kirchen Westphalens, selbst in übrigens schmucklosen Dorfkirchen[2], grössere oder geringere malerische Ueberreste, welche, obgleich meistens nur von handwerksmässiger Ausführung, doch zeigen, wie verbreitet das Bedürfniss malerischen Schmuckes hier war.

---

[1]) Vgl. Kunstblatt 1843, S. 123. — Abbildung bei E. Förster, Denkmale Band VII.

[2]) Die Aufzählung bei Lübke a. a. O. S. 333.

In den sächsischen Gegenden sind in der Krypta der Stiftskirche zu Quedlinburg nur geringe Spuren des ehemaligen reichen malerischen Schmuckes erhalten, welche auf historische Compositionen apokalyptischen Inhaltes schliessen lassen. In der Klosterkirche Neuwerk zu Goslar enthält die Halbkuppel der Chornische die Gestalt der Himmelskönigin, thronend mit Krone und Scepter, das bekleidete Kind auf dem Schoose, von sieben Tauben, den Gaben des heiligen Geistes, umgeben; daneben Petrus und Paulus und zwei kniende Donatoren. Der Kopf der Jungfrau ist nicht ohne Würde, die Gewandung noch mit vielen Strichen ausgeführt, aber doch grosse Formen andeutend, das Ganze, wahrscheinlich bald nach Vollendung der Kirche um 1200 ausgeführt[1]), nicht ohne Grossartigkeit. Viel umfassender waren die Wandgemälde der Liebfrauenkirche zu Halberstadt[2]). Die ältesten derselben sind die der sogenannten Capella sub claustro, einer abgesonderten Kapelle neben dem Chore, Maria mit dem Kinde stehend im blauen Kleide und Purpurmantel, neben ihr vier Apostel, diese in weissen Untergewändern und verschiedenfarbigen Mänteln. Die gerade, ziemlich steife Haltung der Figuren, die prachtvollen, zierlich gelegten Gewänder die Farbenwahl und ein Mäander in der Einfassung deuten auf eine frühe Entstehung, etwa gegen Ende des zwölften Jahrhunderts. Jüngeren und vollendeteren Styles waren die Gemälde der Kirche selbst, welche wir jedoch seit der im Jahre 1845 erfolgten Restauration des Gebäudes nur noch in modernen, wenn auch mit Hülfe von Durchzeichnungen gefertigten Nachbildungen besitzen. Die Chornische war vollständig ausgemalt; in der Halbkuppel die Jungfrau mit dem Kinde thronend zwischen je drei Heiligen; darunter zwischen und neben den drei rundbogigen Fenstern vier Heilige. Alle diese Figuren hatten jedoch mehrfache, auf einander gelegte Uebermalungen, die letzte noch im fünfzehnten Jahrhundert, erhalten, während nur die darunter befindlichen vier Rundbilder, historischen, aber nicht mehr erkennbaren Inhalts, unberührt geblieben waren. In den übrigen Theilen der Kirche waren die Gemälde nur zwischen den Oberlichtern angebracht und zwar, wie sich aus der Verbindung des Rankenornamentes mit dem an den Gewölben ergab, erst nachdem diese statt der bisherigen Holzdecken eingefügt waren, was wahrscheinlich von 1274 bis 1284 geschah, da damals, wie Ablassbriefe dieser Zeit ergeben, ein bedeutender Bau stattfand. Auf

---

[1]) Ohne Zweifel sind die Donatoren des Gemäldes, welche wahrscheinlich (s. oben S. 239) um 1200 lebten, auch die Gründer der Kirche.

[2]) Vgl. die ausführliche Beschreibung v. Quast's, der diese Bilder noch vor der Restauration sah, im Tüb. Kunstbl. 1845, S. 222, Publicationen bei Quast u. Otte, Zeitschrift für christl. Archäologie u. Kunst, Bd. II, Taf. XII. — Der Prophet Daniel, grösser, bei E. Förster, Denkmale, Bd. I.

einem unter den Fenstern fortlaufenden, mit romanischem Blattwerk verzierten Bande stehen zwischen den auf die Ecke der Fenster und als Einfassung derselben gemalten Säulen einzelne Gestalten, im Langhause die kleinen, im Vorchore die vier grossen Propheten. Der Beschauer gelangt also zwischen den Sehern, welche die Jungfrau vorherverkündigten, zu ihrer Herrlichkeit, welche von christlichen Heiligen gefeiert wird. Von der Regel, stets eine einzelne, ganze Figur zu geben, machen nur die westlichsten Fensterpfeiler eine Ausnahme, indem hier je zwei Halbfiguren über einander stehen, und zwar Salomon über der Königin des Morgenlandes (Regina Austriae), David über einer weiblichen, nur durch ihre Locken geschmückten Gestalt, welche die Inschrift als Ecclesia bezeichnet. Die Beziehung auf die Jungfrau ist freilich bei der Königin von Saba nicht so klar als bei der von dem Sänger der Psalmen vorausgeschauten Kirche, offenbar liegt aber die Absicht zum Grunde, dem weiblichen Element, welches am Ziele der Prophetenreihe erscheinen sollte, schon hier einen Ausdruck zu geben, das Ende am Anfange schon malerisch anklingen zu lassen. Die Propheten erscheinen als ernste, würdige, meistens bärtige Männer, fast alle in ruhiger Haltung, doch auch einige in lebhaftem Vorschreiten, mit stets veränderten Motiven der Stellung und des Faltenwurfes, dessen Bedeutsamkeit und Schönheit bewundernswürdig ist. Nur eine der Gestalten hat nicht die langen, weiten, feierlichen Gewänder der übrigen, sondern enganschliessende, bis zu den Fussspitzen hinabreichende, mit goldenen Stickereien verzierte Beinkleider, einen kurzen, über der Hüfte gegürteten Rock, der sich über den Schenkel des zurücktretenden rechten Beines öffnet, und einen goldgesäumten Mantel von gleicher Länge, das Haupt mit einer niederen Tiara bedeckt. Es ist der Prophet Daniel und seine Tracht, ganz wie an der goldenen Pforte in Freiberg, ein Nachklang der sogenannten phrygischen, also eine antike Reminiscenz, aber in einer dem Geschmacke ritterlicher Eleganz angemessenen Auffassung. Durchweg zeigen also diese Malereien in der stylvollen, ruhigen Haltung der Figuren, in den einfachen und statuarisch geradlinigen Umrisslinien schon einen Einfluss des gothischen Styles, zugleich aber den feinen Schönheitssinn der sächsischen Schule und Spuren antiker Tradition, welche diese, wie wir es auch in der Sculptur finden werden, länger als irgend eine andere bewahrte.

Deutlicher und in anderer Weise bemerken wir den Einfluss des gothischen Styles in den gekrönten Gestalten, welche je eine auf jedem Pfeiler der Klosterkirche zu Memleben, Männer an der Nord- und Frauen an der Südseite, unmittelbar auf den Stein, ohne Bewurf gemalt sind[1]. Das

[1]) Abbildungen bei Puttrich, II. Abtheilung, Bd. I, und in Kugler's kl. Schr. I, 175 f.

etwas vollere Oval des Gesichtes, die schlanken Taillen, die geraden Faltenlinien, die ganz ritterliche Haltung, endlich auch die Linien auf den Kronen und selbst die sparsamen Ueberreste der Ornamente am Fusse der Bildfelder lassen keinen Zweifel, dass auch sie erst nach der Mitte des dreizehnten

Fig. 130.



Aus dem Deckengemälde der Michaeliskirche zu Hildesheim.

Jahrhunderts entstanden sind. Wahrscheinlich sollen sie fürstliche Personen, Wohlthäter des Klosters, darstellen, bei denen das neue Element ritterlichen Anstandes stärker als bei heiligen Gestalten hervortrat.

Etwas älter wird ein anderes, bedeutenderes Werk dieser Gegenden

sein, die Malerei an der Balkendecke der St. Michaeliskirche zu **Hildesheim**, merkwürdig auch als das einzige erhaltene grössere Beispiel dieses der Nachrichten zufolge so oft angewendeten prachtvollen Schmuckes. Sie besteht aus drei neben einander herlaufenden Reihen, die von einem äussern Rande umgeben sind. Dieser enthält zwischen romanischen Rankengewinden Medaillons mit den Halbfiguren von Propheten und Patriarchen, welche die Geburt des Heilandes verkündigten oder vorbildlich andeuteten. Ihnen schliessen sich in den beiden Seitenstreifen die Einzelgestalten von Evangelisten, Engeln, Heiligen an. Zwei solche Figuren auf jeder Seite entsprechen einem der acht Mittelfelder, die, theils kreis- oder vierpassförmig, theils in Gestalt übereck gestellter Quadrate und mit kleineren Medaillons als Füllung der Ecken, den Stammbaum Christi enthalten: Adam und Eva machen den Anfang, es folgt der ruhende Abraham, von welchem der Stammbaum erwächst, der thronende David und drei andere Könige seines Geschlechtes, die feierliche Gestalt der thronenden heiligen Jungfrau (vgl. die Abbildung), endlich Christus selbst auf dem Regenbogen. Die architektonische Gliederung ist streng und wirkungsvoll, die Farbe überaus schön und reich und doch wieder nicht bunt, die Zeichnung fest und schon mit den geradlinigen Umrissen und breiten Formen, welche auf einen entfernten Einfluss des gothischen Styles hindeuten, die Arbeit wird daher etwa gegen die Mitte des Jahrhunderts ausgeführt sein [1]).

Hieran mag sich die Erwähnung einer andern, wenigstens der Wandmalerei verwandten Arbeit anschliessen, welche in noch höherem Grade wie jenes Deckengemälde einzig in ihrer Art ist. Im Klosterhofe des Domes zu **Magdeburg** sieht man nämlich an den oberen Stockwerken des Kreuzganges Gruppen von je drei Figuren, von denen die mittlere, Kaiser Otto zwischen seinen Gemahlinnen Adelheid und Edith thronend, erhalten ist, während die übrigen, Erzbischöfe von Magdeburg darstellend, meist zerstört sind. Es ist für achtzehn Raum, und der achtzehnte Erzbischof war Adalbert, Graf von Kafernberg, gestorben 1234, was vielleicht auf die Entstehungszeit deutet. Unten zieht sich ein Thierfries, mit der Fabel vom Fuchs und vom Storch nebst andern ähnlichen zwischen Blattwerk hin [2]).

---

[1]) Publicirt von J. M. Kratz, Deckengemälde der St. Michaelsk. zu H., 1 Blatt in Farbendruck, 1856. — Zwei Mittelfelder auch bei E. Förster, Denkmale B. V. Ein anderes kleineres Deckengemälde fand Passavant in einem Saale des Hospitals zu Gent, der 1228 erbaut ist; es stellt Christus und die Jungfrau nebst Engeln dar, und ist von roher, den Tafelbildern in St. Ursula in Köln ähnlicher Zeichnung. Tüb. Kunstbl. 1843, Nr. 54.

[2]) Rosenthal, Dom zu Magdeburg, Lief. 5, Taf. 6, Nr. 17. — Mittelgruppe bei E. Förster, Denkm. B. V. — Zeichnungen im Berliner Museum.

Die Art der Ausführung, blosse Umrisszeichnungen, die in den Mörtelgrund geritzt sind, gestattete allerdings keine feineren Züge, aber sie zeigt die Handfestigkeit, den Muth und die bildnerische Lust dieses Jahrhunderts, welches alle Mittel und jede Stelle benutzte und überall keine nackten Wände duldete.

Das grösste Werk deutscher Wandmalerei ist im Dome zu Braunschweig gefunden[1]. Wahrscheinlich war die ganze Kirche bemalt, da man auch an einzelnen Pfeilern des Langhauses Gestalten oder Farbenspuren wahrnimmt; jedenfalls war der ganze östliche Theil der Kirche mit Malereien geschmückt, leider aber sind die der Chornische bei der im Jahre 1815 nothwendig gewordenen Erneuerung ihres Gewölbes unerkannt zu Grunde gegangen, und auch im nördlichen Kreuzflügel blieben nur einzelne Fragmente bestehen. Dagegen sind die Gemälde des Chorquadrates vor der Nische, des Gewölbes der Vierung und des südlichen Kreuzarmes erhalten, freilich aber durch eine viel zu weit gehende Restauration, welche manchmal eine völlige Erneuerung war, entstellt. Wir finden hier nicht, wie in den meisten bisher betrachteten Kirchen, einzelne statuarische Gestalten, sondern durchweg historische Hergänge die in innere Verbindung gebracht sind. Im Mittelpunkte der Vierung als Schlussstein des Ganzen sehen wir in einem Medaillon das Lamm mit Kreuzesfahne und Kelch; ihm entsprechend am Rande dieses Gewölbes einen Mauerkranz mit zwölf Thürmen, aus welchen die Apostel hervortreten, auf ihren Spruchbändern die Worte des Glaubensbekenntnisses; unterhalb derselben, in den Ecken des Gewölbes, acht Propheten mit Schriftstellen von der Herrlichkeit Zions. Sie stehen daher hier als Grundsteine des himmlischen Jerusalems, das durch jenen Mauerkranz versinnlicht wird. Der Raum zwischen dem Lamm und der Mauer ist dann noch in sechs Felder getheilt, in welchen Anfang und Ende der Heilslehre dargestellt sind; die Geburt, die Präsentation im Tempel, die drei Marien am Grabe, Christus auf dem Wege nach Emmaus und demnächst mit den beiden Jüngern am Tische, und endlich die Ausgiessung des heiligen Geistes. Das Gewölbe des Chorquadrates zeigt dann den Stammbaum Christi, noch an dem trennenden Gurtbogen Adam und Eva, darauf in von Weinlaub umrankten Medaillons Abraham, David und endlich die Mutter des Herrn. Von den daran stossenden Wänden enthält die nördliche zunächst die Geschichte Abels und Cains, Opfer, Mord und Strafe, die süd-

[1]) Eine ausführliche Beschreibung gibt Dr. Schiller in seinem angeführten Werke über die mittelalterlichen Bauten Braunschweigs, S. 26—47. — Zwei Figuren bei E. Förster, Denkmale, Bd. 1, ein Prophet und eine der thörichten Jungfrauen. In Gailhabaud, l'architecture et les arts. Bd. II, eine Tafel in Farben: die Enthauptung des Johannes und die Geschichte der Herodias, in Bd. IV Ornamentales.

liche theils Moses, wie er den Herrn im feurigen Busche schaut und wie er die eherne Schlange aufrichtet, theils Abraham, der die Engel bewirthet und seinen Sohn zu opfern bereit ist. Auf beiden Seiten im Scheitel des Bogenfeldes Gott Vater, dort vom Regenbogen umstrahlt das Opfer Abels annehmend, hier im feurigen Busche. Im südlichen Kreuzarme enthält das Gewölbe in seinen vier Kappen Christus mit der Jungfrau gemeinschaftlich thronend nebst den vierundzwanzig Aeltesten und Engelchören. An der östlichen Wand, über der Seitenapsis, sind neben und zwischen den beiden Fenstern die Auferstehung, die Himmelfahrt, die Niedersteigung zur Hölle dargestellt, und zwar so, dass der zum Himmel auffahrende Heiland in die Spitze des Bogens gerückt ist; an der südlichen Wand die klugen, an der westlichen die reuig klagenden thörichten Jungfrauen, denen zwei kolossale Engelsgestalten den Eingang in die Himmelspforte versagen. Diese oberen Theile lassen hiernach einen Gedankeninhalt erkennen, dessen Zusammenhang freilich durch den Untergang der Chornische lückenhaft wird, sich aber mit grosser Wahrscheinlichkeit ergänzen lässt. Da der Stammbaum Christi am Gewölbe des Chorquadrates schon mit der Jungfrau schloss, kann die Halbkuppel der Chornische kaum etwas anderes als den thronenden, in seiner Gemeinde gegenwärtigen Erlöser enthalten haben. Auf ihn bezogen sich dann die sämmtlichen Gemälde des Chorquadrates als alttestamentarische, vorbildliche Hinweisungen auf den Messias, während die Vierung ihn in seiner Zukunft und Verklärung im himmlischen Jerusalem zeigte, auf welches sich im südlichen Kreuzarme die Lehre von der Auferstehung und von der Berufung der durch die klugen Jungfrauen angedeuteten Seligen bezog. Im nördlichen Kreuzflügel war dann vielleicht (da Norden in der Symbolik des Mittelalters stets die Bedeutung des Finstern hatte) das Gericht mit seinen Schrecken weiter ausgemalt, während im Langhause, wie die an dem ersten Pfeiler aufgefundenen Kaiserbilder vermuthen lassen, die weltliche Pilgerfahrt zum himmlischen Jerusalem versinnlicht war. Ausser diesen oberen in sich zusammenhängenden Gemälden befanden sich an den Wänden des Chorquadrates und des südlichen Kreuzarmes andere, mehr historischen Inhalts und zwar in mehreren durch Gurte getrennten über einander stehenden Reihen, reliefartig, in chronologischer Folge ohne architektonische Gliederung. Unter der Geschichte Abels ist die Johannes des Täufers sehr ausführlich gegeben, auf der gegenüberstehenden Wand unten Moses und Abraham in den beiden oberen Reihen die Legende des h. Blasius, des Schutzheiligen der Kirche, dessen Reliquien Heinrich der Löwe aus dem Orient hierhergebracht hatte, in der unteren dagegen die kürzer vorgetragene Geschichte des Thomas Becket, der jenem später als Mitpatron beigegeben wurde. In gleicher Weise sind an den unteren Wänden des südlichen Kreuzflügels die Legende

der Auffindung des h. Kreuzes durch die Kaiserin Helena und Scenen aus der Leidensgeschichte mehrerer Märtyrer, des h. Stephanus und Sebastian und anderer, dargestellt. Endlich befinden sich an den Pfeilern der Vierung kolossale Gestalten, an dem nordöstlichen Johannes der Täufer, mit Beziehung zugleich auf das himmlische Jerusalem im Gewölbe und auf sein daneben dargestelltes irdisches Leben, an den beiden südlichen Pfeilern dagegen der heilige Blasius neben seiner Legende, und dann nach dem Kreuzarme gewendet, einander gegenüber, eine weibliche und eine männliche fürstliche Figur. Die Gegenüberstellung des Täufers und des Bischofs deutet auf die Verbindung alttestamentarischer und christlicher Seligen in dem Reiche des Herrn; übrigens ist eine nähere Beziehung dieser historischen Gegenstände auf die darüber dargestellten symbolischen wenigstens nicht klar. Nur wer — wie der Verfasser dieses Buches — die Bilder des südlichen Kreuzarmes von der Tünche befreit und, wenn auch beschädigt, doch noch vor der jetzigen Ueberarbeitung gesehen hat, kann einen Begriff von der ursprünglichen Formauffassung, der Farbe und der Wirkung der schönen ornamentalen Umrahmungen haben. Die Malereien bestanden in wenig mehr als in Umrissen, die leicht, fast nur andeutungsweise, mit Farbe gefüllt waren, und nicht den Eindruck des Harten und Grellen machten, der jetzt das Auge verletzt. Den Hintergrund bildete meistens ein einfacher blauer Farbenton, auf dem sich die Umrisse der Figuren leicht absetzten und der die Localfarben nicht herabdrückte, sondern ihnen Relief gab. Die feinen und edlen Typen der Köpfe, die hier indess etwas spitz Zulaufendes haben, die schlanken Gestalten, die Verzierungen erinnern vielfach an die Decke von St. Michael zu Hildesheim, nur dass diese in der Eintheilung noch schöner, im Charakter noch strenger und würdevoller ist[1]. Die Zeichnung der verschiedenen Theile lässt darauf schliessen, dass sie nicht bloss, wie schon der Umfang der Arbeit annehmen lässt, von mehreren Händen, sondern auch nicht völlig aus gleicher Zeit herstammen. In den symbolischen Darstellungen des Chorquadrates und in der Geschichte Johannes des Täufers sind altchristliche Typen und byzantinisirende Anklänge vorherrschend; die legendarischen Hergänge, besonders die Auffindung des Kreuzes, zeigen dagegen eine freiere, naive Auffassung, ohne jene typische Strenge und zugleich ohne den gewaltsamen Lebensdrang der Uebergangszeit. Die sehr grossartigen Gestalten der klugen und thörichten Jungfrauen und die Kolossalfiguren an den Pfeilern scheinen einer mittleren Zeit anzugehören, indem sie noch strenge, aber doch schon höchst bewegt und mit freier

---

[1] Damit übereinstimmende Bemerkungen finden sich in den handschriftlichen Notizen in Waagen's Nachlass. — Vergl. auch Hotho, a. a. O., S. 179 ff.

Linienführung gezeichnet sind. Wo die Handlung im Innern eines Gebäudes vorgeht, ist dies durch eine Architektur angedeutet, welche den Durchschnitt eines Gebäudes mit seinen Dächern und Thürmchen in einem schlanken Rundbogenstyl, mit Einmischung von Kleeblattformen zeigt. Unterhalb der historischen Malereien des Chors fand man einen gemalten Teppich, und zwar in bunten prismatischen Farben, die wohl bezweckten, den Gemälden selbst eine mehr harmonische und ruhige Haltung zu sichern. Nach allem diesem dürfen wir annehmen, dass die früheren dieser Gemälde vielleicht schon im ersten Viertel, die aus dem Leben der Schutzpatrone etwa um die Zeit, wo auch der h. Thomas als solcher anerkannt war, was zuerst in einer Urkunde von 1238 ersichtlich ist, endlich die Auffindung des h. Kreuzes nach der Mitte des Jahrhunderts ausgeführt sind. Die ruhige Haltung der Gestalten, die geradlinig fallenden, breiteren Massen der Gewänder, die schlichte, immer unumwunden auf das Ziel gerichtete Darstellung des Historischen, die Technik, endlich der Charakter des Architektonischen sprechen hier für diese spätere Zeit.

Auch in Holland sind wenigstens in einem Falle Wandgemälde des dreizehnten Jahrhunderts dem zerstörenden Eifer der dortigen Reformation entgangen. Sie befanden sich in der 1212 gegründeten und 1263 geweihten Johanniskirche zu Gorkum, und sind vor dem Abbruche derselben im Jahre 1845 entdeckt und uns in anscheinend treuen, in der königlichen Bibliothek im Haag bewahrten Kopien erhalten. Ihre Anordnung war sehr einfach; sie gaben nur eine Chronik der Heilslehre, welche in sechs Reihen von je acht Bildern an der Wand des Chores erzählt war. Nur dreizehn dieser Bilder, theils aus dem ersten Buche Mosis, theils aus dem Leben des Heilands waren kenntlich. Die Formen sind derb und ohne Schönheitssinn, die Umrisse in starken, schwarzen Linien gezeichnet, die nackten Körper fast ohne Details, die Gewandung ist einfach und dem Körper ziemlich entsprechend, aber styllos, der Ausdruck oft roh und hart, die Farbe ohne Schattirung aufgetragen. Der Urheber stand also auf keiner hohen Stufe der Kunst. Bemerkenswerth ist aber der heitere und naive Naturalismus, der schon hier die künftige Richtung der holländischen Kunst andeutet. Nur in den Zügen Gottes und Christi ist ein Anklang an die typischen Züge, übrigens schliesst sich der Maler an die Erscheinungen seines Landes und seiner Zeit an. Die Thiere der ersten Schöpfung geben sich deutlich als Schafe, Schweine, Gänse und Kaninchen zu erkennen, die Bäume des Paradieses tragen gemeine Aepfel, am Boden sind Blumen und Blätter von unverhältnissmässiger Grösse zerstreut. Einige Male mischen sich auch scherzhafte Züge ein, wie die spätere niederländische Malerei sie liebte, bei der Scene des trunkenen Noah und seiner Söhne nascht hinter dem Rücken seiner Herren ein Bock an den Trauben des Stockes, bei der Vertreibung

us dem Paradiese unterhält sich die einsam zurückgebliebene Schlange urch Abnagen der Blätter[1]).

Im südlichen Deutschland ist die Zahl erhaltener Wandmalereien lieser Epoche geringer. In Franken und Schwaben finden wir figurenreiche Darstellungen des dreizehnten Jahrhunderts nur in zwei kleineren kirchichen Gebäuden. In der Schlosskapelle zu Forchheim[2]) unfern Bamberg die Verkündigung, einige Propheten, das jüngste Gericht, jedoch in kleinerer Dimension, endlich als Hauptdarstellung die Anbetung der Könige. Die Ausführung ist roh, aber die Motive sind bedeutend, und die stylgemässe, noch nicht durch das gothische Formprincip beherrschte Zeichnung lässt auf die Mitte des Jahrhunderts schliessen. Einen bessern Zusammenhang bilden die Malereien des Chors der Waldkapelle zu Kentheim an der Nagold im Schwarzwalde[3]); über dem Chorbogen die Verkündigung, am Gewölbe Christus und die Zeichen der Evangelisten in fünf Medaillons, an der Hinterwand Christus mit erhobener Rechten, neben ihm knieend Moses die Gesetztafeln, Johannes der Täufer das Lamm darreichend, welche ungewöhnliche Darstellung die Vereinigung von Gesetz und Gnade in Christus mit manchen sinnreichen Nebenbeziehungen andeuten dürfte. Die Gestalten sind hier übermässig schlank und die Köpfe gross, das Ganze ist aber nicht ohne Würde und anscheinend noch in das dreizehnte Jahrhundert fallend. Ausserdem kommen noch mehrere Apostelgestalten, die aber schon sehr verblichen sind, am Peterschore im Bamberger Dom vor. Dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts gehören zwölf Wandgemälde aus dem Kreuzgange des Klosters Rebdorf bei Eichstädt an, welche jetzt auf dreizehn Tafeln in dem bayerischen Nationalmuseum zu München bewahrt werden. Sie erzählen die Geschichte des Daniel und der drei Männer im Feuerofen höchst lebendig und in grosser Ausführlichkeit. In ihnen herrscht die reinste Gothik in den architektonischen Motiven, und die langgezogenen Figuren mit weicher Kopfneigung in graziöser Haltung erinnern an die Handschriften-Malereien aus der genannten Zeit[4]).

Manche Reste sind in der Oberpfalz vorhanden: in der Damenstiftskirche Obermünster zu Regensburg war die östliche Apsis mit einem

---

[1]) Eine ausführliche Beschreibung dieser Malereien habe ich im Tüb. Kunstbl. 1847, S. 29 gegeben. Seitdem in Farbendrücken publicirt von L. J. F. Jansen, de muurschilderijen der S. Janskerk te Gorinchem.

[2]) Waagen, Kunstw. und K. in Deutschland I, 146.

[3]) Grüneisen, Uebersichtliche Beschreibung älterer Werke der Malerei in Schwaben, Tüb. Kunstbl. 1840, Nro. 96 ff.

[4]) Ausführlich beschrieben in dem von Messmer und Kuhn verfassten Führer durch das bayr. Nationalmuseum, München 1868. Eine Abbildung bei Sighart a. a. O. zu S. 340.

grossen jüngsten Gericht bemalt, von welchem noch eine Reihe höchst werthvoller Figuren — wahrscheinlich aus dem Ende des 12. Jahrhunderts — übrig ist[1]. Ein besser erhaltenes, wohl etwas späteres Werk ist die in der Annakapelle derselben Kirche aufgedeckte Ausgiessung des heiligen Geistes. Nicht weit von Regensburg, in der runden Todtenkapelle zu Perschen ist die Kuppel mit zwei Reihen einzelner Gestalten bemalt; der thronende Christus in der Glorie, umgeben von den Aposteln auf goldenen Stühlen, darüber die Madonna mit Engeln und weiblichen Heiligen. Die langgezogenen Figuren in strenger Haltung scheinen etwas alterthümlicher als die zuletzt geschilderten Arbeiten, zeichnen sich aber durch eine edle Grossartigkeit aus.

In Oesterreich sind mehrere kleinere Kapellen mit Wandbildern geschmückt. Dem Ende des 12. Jahrhunderts mögen diejenigen im Chor der erhaltenen Kapelle zu Sieding[2] angehören, der ersten Hälfte des 13. die sehr pathetische Anbetung der Könige in der Concha des Rundbaues zu Mödling[3] und die neuentdeckten Gemälde der Dreikönigskapelle zu Tulln[4]. Die bedeutendsten Schöpfungen dieser Gattung in den österreichischen Provinzen befinden sich aber an einer der südlichsten Stellen des deutschen Ostens, in dem Dome zu Gurk in Kärnthen. Die Bilder in der unteren Vorhalle rühren erst aus dem 14. und 15. Jahrhundert her, weit älter und werthvoller sind dagegen diejenigen des darüber gelegenen Nonnenchores, der aus der ursprünglichen Bestimmung der Kirche zu einem Jungfrauenstifte herzustammen scheint[5]. Hier sieht man zunächst auf der östlichen Stirnwand, über den Bogenöffnungen nach dem Mittelschiffe, die

---

[1]) Vgl. über die oben erwähnten und noch einige Arbeiten in Bayern Sighart a. a O. mit Abbildungen auf S. 601 und 662 f.

[2]) Mittheilungen der k. k. Centralcommission, III. S. 221.

[3]) Ebenda, S. 263 ff, mit Abbildungen.

[4]) Mittheilungen B. XVI, p. CXXIX. — Eine Zusammenstellung noch anderer österreichischer Monumente mit Wandgemälden ebenda S. 131.

[5]) Vgl. die Beschreibung der Kirche und der Malereien, welche der Entdecker derselben, F. v. Quast, in Otte's Grundzügen der kirchlichen Kunst-Archäologie 1855 S. 69 gegeben hat. Schon 1071 war das ehemalige Nonnenkloster in einen Bischofssitz mit einem Chorherrenstifte verwandelt; wie es zugegangen, dass dennoch der Nonnenchor noch im dreizehnten Jahrhundert mit so prachtvollen Malereien geschmückt ist, bedarf einer näheren Aufklärung. Vielleicht war ungeachtet jener Umwandlung dennoch ein Nonnenkloster neben dem Chorherrenstifte beibehalten, vielleicht diente die Loge nur für die Aufnahme fürstlicher Personen und erhielt in dieser Eigenschaft jenen Schmuck. Ausführliche Beschreibungen und Würdigungen von Schellander und von Ankershofen in den Mittheilungen der Central-Commission, II, S. 289 ff. und von C. Haas in den Denkmalen des österr. Kaiserstaates, II, S. 166 ff. Neuerdings sind gute Publicationen erschienen in den Mittheilungen B. XVI, S. 126—141.

Jungfrau mit dem Christuskinde unter prächtiger Architektur mit schlanken **Säulen**, auf einem Throne, zu dessen Füssen, wie bei dem Salomonischen, **Löwen** stehen. Von dem Bogen der Architektur fliegen sieben Tauben

Fig. 131.



Wandmalerei aus dem Dome zu Gurk.

die Gaben des heiligen Geistes, ihrem Haupte zu, und neben ihr, theils an der hohen Rücklehne ihres Sitzes, theils in drei Arcaden auf jeder Seite

stehen oder sitzen reichgekleidete Frauengestalten mit dem Nimbus und meist mit einer Krone, acht an der Zahl, durch die Inschriften, soweit solche noch vorhanden, als Tugenden bezeichnet. Auch ihnen zu Füssen sind Löwen angebracht, die auf den Stufen einherschreiten und emporklettern. Alle diese Gestalten haben eine gewisse Grossartigkeit der Haltung und Strenge der Zeichnung, welche auf einen stärkeren byzantinischen Einfluss hinzudeuten scheint. Die Bilder der Schildbögen auf der Nord- und Südseite in dem östlichen Joche des Nonnenchors sind nicht mehr mit Sicherheit zu erkennen, das Gewölbe enthält die Erschaffung des Adam, Gottes Gebot an das erste Menschenpaar, und den Sündenfall, während das letzte Bild, die Vertreibung aus dem Paradiese, erloschen ist. Ein Gurtbogen zeigt dann auf seiner Unterseite die Leiter Jakobs, auf welcher Engel zu dem in der Mitte befindlichen Bilde des Herrn aufsteigen. Das westliche Kuppelgewölbe giebt die Darstellung des himmlischen Jerusalem in ganz ähnlicher Weise, wie wir sie im Dome zu Braunschweig kennen gelernt haben; in den Zwickeln die vier grossen Propheten, dann ein mächtiger Mauerkranz von verschiedenfarbigen Steinen mit Aposteln und Engeln in seinen Rundbögen, und in den vier Ecken mit höher hinaufsteigenden Thürmen, welche in der Mitte des Gewölbes einen Doppelkreis tragen, das Lamm mit der Siegesfahne im inneren Kreise, im äusseren Ringe die Zeichen der Evangelisten. Die drei Schildbögen dieses Joches endlich enthalten historische Darstellungen, die heil. drei Könige, welche zu Rosse zum Christkinde ziehen, den Einzug Christi in Jerusalem und die Verklärung des Heilandes, während unter den Hauptbildern ein Fries mit Medaillons von Kirchenvätern und weiblichen Heiligen angebracht ist. Auch dieser Bildercyklus ist nicht nur der Räumlichkeit mit bewundernswürdigem Geschick angepasst, sondern auch in geistiger Hinsicht tiefsinnig angeordnet und entwickelt. In dem knappen Raume sind die Hauptmomente der Heilslehre, Sündenfall und Erlösung, sowie das Walten der Kirche zusammengedrängt, und über dem Leben Christi auf Erden baut die Zukunft des himmlischen Reiches sich auf. In den Gewändern kommen scharfe, eckige Brüche vor, die Beinstellung ist hie und da gesucht, im Wesentlichen aber sind Haltung und Geberden edel und ausdrucksvoll, mitunter von tiefer Empfindung, was besonders die thronende Madonna zeigt, die das Kind an sich schmiegt und liebkost. Auch die guten Proportionen der Figuren sind bemerkenswerth, und der Künstler wusste sogar mit der Schilderung des Nackten fertig zu werden. Leider haben auch diese Malereien bedeutend gelitten, dennoch macht der Ernst der Gestalten, die grossartige Anordnung der Räume, die durch das tiefe Blau der Hintergründe harmonisch gestimmte Farbenpracht einen tief ergreifenden Eindruck. Obgleich die Anordnung der Gruppen und Farben noch einen alterthümlichen Charakter trägt, beweist doch die Gestalt der wiederholt

angebrachten Vierblätter und Vierpässe, so wie der schon gothisch stylisirten Blumen an den Gewölbgräten, endlich die spitzbogige Form der Westfenster, dass die Gemälde erst im dreizehnten Jahrhundert ausgeführt sind. Nähere Auskunft geben uns zwei Stiftergestalten, welche in den Zwickeln der grossen Bogenöffnungen unter dem Throne der heiligen Jungfrau Platz gefunden haben; sie sind als Otto electus und als Dietrich episcopus bezeichnet. Der Erste kann nur der Salzburger Dompropst Otto sein, der 1214 zum Bischof gewählt wurde, aber noch im selben Jahre vor der Weihe starb, der zweite ist offenbar Dietrich II, der 1254—1279 die bischöfliche Würde bekleidete[1]), und so ist uns durch diese beiden Persönlichkeiten wohl Anfang und Ende der Arbeiten nachgewiesen. Damit stimmt überein, dass gerade vom Ende des zwölften Jahrhunderts bis zum Jahr 1226 zahlreiche Maler in Gurker Urkunden vorkommen[2]).

In der Schweiz finden sich alte Deckenmalereien, wohl noch aus dem 12. Jahrhundert, in der Kirche zu Zillis, im Canton Graubündten[3]). Die flache Decke enthielt ursprünglich in 153 Feldern, von denen aber mehrere nicht mehr erhalten sind, Darstellungen aus der Geschichte Christi, nach der Bibel und nach den apokryphen Evangelien, und in der äussersten Reihe auf allen Seiten Sirenen, Meerungeheuer und andere fabelhafte Thiere. Die Figuren sind auffallend gedrungen, der Charakter ist durchweg ein alterthümlicher, in Tracht und Geberden tauchen zahlreiche byzantinische Reminiscenzen auf.

Die Tafelmalerei war in dieser Epoche noch von sehr geringer Bedeutung. Schon die Technik, wie wir sie in Miniaturen und Wandmalereien kennen lernen, musste davon zurückhalten; diese einfachen, gefärbten Umrisszeichnungen ohne Schattirung und Relief der Gestalten genügten wohl in dem kleineren Maassstabe des Buches oder bei der architektonischen Einrahmung und der Entfernung der Wandgemälde, nicht aber für die mittlere Dimension und die nähere Betrachtung der Tafelbilder. Auch waren Altargemälde, welche später die wichtigste Aufgabe der Tafelmalerei bildeten, damals noch nicht üblich oder doch nur sehr selten angewendet. Die Rückseite des Altars diente gewöhnlich zur Aufbewahrung von Reliquien und erhielt daher ihren Schmuck durch das in Metall oder Stein gearbeitete Behältniss derselben. Zwar ist auch jetzt häufig von gemalten Altartafeln (tabulae altaris) die Rede, allein in den meisten Fällen ersieht man, dass damit entweder die Platten des Altar-

---

[1]) Dietrich I. (1179—1194) ist wohl zu früh.

[2]) Vgl. v. Ankershofen a. a. O.

[3]) R. Rahn in den Mittheilungen der Antiquarischen Gesellschaft, zu Zürich, Heft XXXVI, (1872), mit Abbildungen.

tisches oder die Tafeln bezeichnet sind, mit welchen man an Stelle der sonst gebräuchlichen Vorhänge (Antependia) den unteren Theil des Altartisches bedeckte [1]), welche, wenn sie gemalt waren, doch eine einfachere, mehr architektonische Behandlung erforderten. Allerdings wird dann in andern Fällen ausdrücklich von gemalten Tafeln über dem Altare gesprochen; allein wahrscheinlich dachte man dabei, wie wenigstens aus einigen Urkunden klar hervorgeht, nicht an eigentliche Gemälde, sondern an colorirte Reliefs [2]). Zwar giebt Theophilus, der sein Buch: Diversarum artium schedula, wahrscheinlich schon in der vorigen, spätestens aber im Anfange dieser Epoche schrieb [3]), eine ausführliche Anleitung zu Malereien auf glatten *Holzplatten* und zwar ausdrücklich mit Erwähnung figürlicher Darstellungen auf denselben und mit Beziehung auf Tafeln der Altäre. Allein er *setzt* diese Tafeln mit blossen Thüren, sowie mit Schilden, Sätteln, Faltstühlen und Bänken in eine Kategorie, so dass man dabei wohl nicht an sehr geschätzte künstlerische Arbeiten denken darf [4]). Dies wird auch durch die im Jahre 1258 verzeichneten Statuten der Pariser Innungen bestätigt. Hier kommen namentlich die Maler zwei Mal vor, im Titel 78 mit den Sattlern verbunden, und

---

1) Ducange, Gloss. s. v. tabula altaris.

2) Dies gilt namentlich von dem Beschlusse des Generalkapitels der Cistercienser vom Jahre 1240: „Quoniam de curiositate tabularum, quae altaribus *ordinis* superponuntur, clamosa insinuatio venit ad capitulum generale, praecipitur, ut omnes tabulae depictae diversis coloribus amoveantur aut colore albo colorentur." Martene & Durand, Thesaur. anecdot IV, 137, 3. Wäre hier an eigentliche Gemälde gedacht, so würde ganz einfach die Fortschaffung angeordnet sein, da ein „Coloriren" mit weisser Farbe bei dem Mangel der Schattirung hier keinen Sinn gehabt und ein blosses Ueberstreichen die Kirche entstellt haben würde. Man dachte also an colorirte Reliefs und verlangte, da nur die bunte Farbe, nicht das Bildwerk Anstoss erregte, *ihre* Ueberweissung. Guill. Durandus im Rationale divinorum officiorum Lib. I, cap. 3, Nro. 17 spricht zwar ausdrücklich davon, dass man die Bilder der Kirchenväter *zuweilen* auf der Rücktafel des Altars male (Generaliter autem SS. Patrum imagines quandoque in parietibus ecclesiae quandoque in posteriori altaris tabula quandoque in vestibus sacris pinguntur). Allein da es ihm nur auf die Gegenstände ankam, ist schwerlich anzunehmen, dass er die Technik wirklicher Malerei und bemalter Plastik sorgfältig sondern wollen.

3) Vgl. B. IV. S. 241.

4) Er beginnt lib. III, c. 17 (ed. de l'Escalopier, p. 31) mit den Worten: *Tabulae* altariorum sive ostiorum sic componuntur, und spricht dann in den nächsten Kapiteln von einfachem Anstrich der Thüren und von Sätteln und der Malerei *von Figuren,* Thieren, Vögeln oder Blattwerk, welche an ihnen üblich war. Im folgenden Kapitel kommt dann die berühmte Stelle, aus welcher man früher und wiederum neuerlich gefolgert hat, dass die Oelmalerei schon vor den Eyck's bekannt gewesen. Der Verfasser spricht nämlich von Oelfarben, die auf Holz gebraucht werden können; allein er bemerkt auch, dass diese Farben wegen der Nothwendigkeit des Trocknens in der Sonne in imaginibus zu langwierig und desshalb nicht wohl anwendbar seien.

bei dann natürlich nur an Wappenmalerei zu denken ist[1]), und im Titel 62 mit den Bildschnitzern. Diese Innung der Paintres et taillières ymagiers beschäftigte sich ausschliesslich oder vorzugsweise mit heiligen Bildern, und ihre Mitglieder waren von der Pflicht des Wachtdienstes befreit, weil ihr Gewerbe im Dienste des Herrn und seiner Heiligen und zur Ehre der Kirche ausgeübt werde[2]). Sie dürfen nach dem Inhalt des Statuts in allen Arten von Holz, Stein, Knochen, Horn und Elfenbein und in allen Arten redlicher Malerei arbeiten, allein die näheren Vorschriften über die Ausübung des Handwerkes beziehen sich nur auf plastische Werke, so dass auch hierdurch wahrscheinlich wird, dass der Kirchendienst nur solche forderte, und der Unterschied zwischen den Malern dieser Innung und den mit den Sattlern verbundenen darin bestand, dass jene die reichere Bemalung kirchlicher Statuen und Reliefs ausführten, während diese auf kleinere Flachmalereien und zwar meistens heraldischer Art angewiesen waren. Ueber die Gliederung dieser Gewerke in Deutschland haben wir nicht so genaue Nachrichten, indessen finden wir wenigstens zahlreiche Fälle, in denen dieselbe Person als Maler und Bildschnitzer bezeichnet wird[3]). Auch wissen wir, dass die Maler hier gewöhnlich mit den Schildmachern (Clipeatores) verbunden waren[4]), und desshalb schon im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts mit dem Namen Schilderer bezeichnet wurden. Eine bekannte, oft angeführte Stelle im Parcival des Wolfram von Eschenbach ergiebt nun zwar, dass diese ursprünglichen Wappenmaler schon eine gewisse künstlerische Bedeutung hatten, indem der Dichter die Schönheit seines jugendlichen Helden bei seinem ersten Ausritte durch die Bemerkung preist, das kein Schilderer von

---

1) Depping, in den bereits angeführten Réglements sur les arts et metiers de Paris, p. 206.

2) Depping a. a. O. p. 158: „par la raison que leurs mestiers n'apartient fors que au service de nostre seigneur et de ses sains, et à la honnerance de sainte Yglise.“

3) Z. B. Alexander, incisor imaginum et pictor, welcher im Jahre 1280 das Stadtsiegel von Lübeck sticht. Mithoff, mittelalterliche Künstler Niedersachsens. Hannover, 1866, S. 7.

4) Wahrscheinlich war dies schon um 1205 in Magdeburg der Fall; Fiorillo II, 168. Jedenfalls wird es für Köln und Maestricht durch die sogleich anzuführenden Verse im Parcival in Verbindung mit den Bezeichnungen in den kölnischen Schreinsbüchern (Merlo, die Meister der altkölnischen Malerschule) nachgewiesen. Bekanntlich erhielten sich ähnliche Verbindungen noch lange. Die im J. 1348 von Karl IV. bestätigte Prager Innung umfasste Maler, Bildhauer, Glaser, Schildmacher und Goldschläger (Wackernagel, die deutsche Glasmalerei, S. 66), und die Statuten der Maler gilde von Padua vom Jahre 1441 legen ihr noch das ausschliessliche Recht bei, Schilde mit Leder zu bedecken (Gaye Carteggio d'Artisti II, p. 44).

Köln oder Maestricht ihn besser gemalt haben würde [1]. Indessen darf man diese Aeusserung nicht zu hoch anschlagen, und namentlich nicht daraus folgern, dass diesen Schilderern auch schon höhere, namentlich religiöse Aufgaben übertragen wurden. Denn unserem ritterlichen Dichter mag schon die Erinnerung an eine ziemlich heraldische, aber straff zu Rosse sitzende und in frischen Farben ausgemalte ritterliche Gestalt, wie sie vielleicht nur als Träger des Wappens auf dem schon nach damaliger Sitte an der Grabstelle aufgehängten Schilde vorgekommen sein mochte [2], genügt haben. Wohl aber geht daraus hervor, dass keine höhere, etwa von Geistlichen betriebene Tafelmalerei blühete, indem dann der Name des niederen, handwerksmässigen Betriebes nicht zur Bezeichnung einer höheren Leistung gebraucht worden wäre.

Nach allem diesem dürfen wir uns wenigstens nicht wundern, wenn die Zahl und der Kunstwerth der auf uns gekommenen Tafelgemälde aus dieser Epoche überaus gering ist. Das älteste derselben möchte ein s. g. Antependium sein, welches aus dem Walpurgiskloster zu Soest in das Provinzialmuseum zu Münster gekommen ist, der Heiland in der Glorie mit vier Heiligen, Augustinus nebst Johannes dem Täufer, Walpurgis und Helena, einfache, schwach colorirte schattenlose Umrisse von strengem und herbem Style [3]. Sehr viel bedeutender ist ein grosses Altarwerk der Wiesenkirche in Soest, welches im Jahr 1858 aufgefunden wurde, nachdem es bis dahin durch ein grösseres Gemälde verdeckt war. Das Mittelbild enthält den Heiland am Kreuz, oben Gruppen von Engeln und die Gestalten der Kirche und der Synagoge, unten Johannes mit den klagenden Frauen und die bestürzten Widersacher. Jederseits ein kreisförmiges, von einem Quadrat umrahmtes Seitenfeld: Christus vor den beiden Hohenpriestern und die Marien am Grabe. Leise, feierlich gemessenen Schrittes nahen sie und erblicken die grossartige Erscheinung des Engels mit dem Scepter und mit ausgebreiteten Flügeln, der auf dem fortgewälzten Steine sitzt und auf das leere Grab zeigt; seitwärts, in kleinerer Dimension ein Knäuel schlafender Krieger. Strenges Blattwerk bildet die Umrahmungen, in den Zwickeln befinden sich kleinere Halbfiguren. Alle Darstellungen heben sich in gediegener Färbung mit schwärzlichen Umrissen vom Goldgrund ab. Die Scene am Grabe, besonders die Gestalt des Engels, ist nicht eine vollständig neue Erfindung, sie kommt in ähnlicher Weise wiederholt in Italien vor und wird auf ein byzantinisches Vorbild zu-

---

[1]) Von Kölne noch von Mâstricht kein Schiltaere entwerfe im baz, denn als er ûfem orse saz. Parz. 158, 14.

[2]) Vgl. Ducange Glossarium s. v. Clypeus sepulchris militum appensus.

[3]) Lübke a. a. O., S. 334. — Aquarelle im Berliner Kupferstichcabinet.

ckgehen [1]). Aber das Verdienst des Künstlers, der das überlieferte Motiv
zart und vollendet durchgeführt, ist darum nicht minder gross. Die
och ziemlich gestreckten Figuren sind voll Erhabenheit und Adel, in
ihig fliessende, fein gefaltete Gewänder gehüllt, jede Geberde hat den

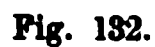
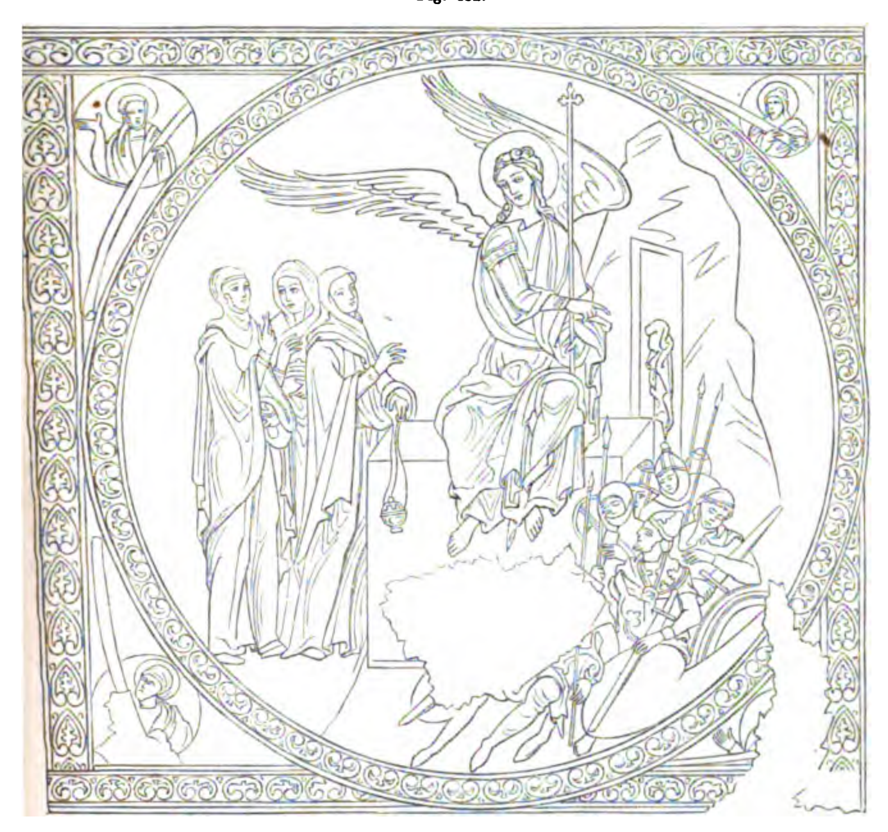


Fig. 132.



Tafelgemälde aus der Wiesenkirche zu Soest.

Charakter des individuell Beseelten und überall wacht inmitten des alten Styls ein neues geistiges Streben auf.

Ungefähr gleichzeitig, vom Anfange des dreizehnten Jahrhunderts

---

[1]) Vgl. v. Quast in der Zeitschrift f. christl. Arch. und Kunst, II, S. 283, mit Abbildungen, die auch im 8. Bande von E. Försters Denkmalen wiederholt sind. Auch auf einem Buchdeckel in vergoldetem Silber von byzantinischer Arbeit, das aus der Abtei von St. Denis stammend, sich jetzt im Louvre befindet, kommt dieselbe Gestalt des Engels vor. Vgl. Labarte a. a. O. Album I. pl. 26.

mögen zwei Tafeln in der Nicolaikapelle des Domes zu Worms sein, einzelne Heilige auf gemustertem Goldgrunde[1]), etwas jünger, etwa um die Mitte des Jahrhunderts entstanden, eine Tafel mit Momenten aus der Passionsgeschichte in der Klosterkirche von Heilsbronn bei Nürnberg[2]). Aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts scheint endlich ein Antependium in der Klosterkirche zu Lüne bei Lüneburg zu stammen, auf welchem Christus in der Glorie und daneben in acht kleineren Bildern Scenen aus der Kindheit und aus der Passionsgeschichte des Heilandes unter Spitzbögen und in steifer aber fester Zeichnung dargestellt sind[3]). Endlich können wir hieher noch die Malereien rechnen, mit welchen die Thüren eines Schrankes in der Kathedrale von Noyon verziert sind[4]); einfache Figuren auf gemustertem Grunde vom Ende des dreizehnten Jahrhunderts, ohne erheblichen Kunstwerth, wohl aber bei der Seltenheit solcher Möbeln aus dieser Epoche als ein Beispiel ihrer Ausstattung merkwürdig.

Wichtiger waren mehrere andere Zweige der zeichnenden Kunst, namentlich das Graviren in Metall und die Teppichstickerei. Schon Theophilus giebt ausführliche Anleitung zum Graviren; er beschreibt die Instrumente, durch welche man Figuren, Vögel, Thiere und Blumen in dieser Weise darstellen und demnächst durch farbige Ausfüllung der Umrisse als Nigellen anschaulich machen könne. Meistens diente diese Technik nebst der mit ihr verbundenen Emailmalerei und in Verbindung mit der Plastik zur Ausstattung von Kirchengeräthen, in welcher Beziehung ich weiter unten auf sie zurückkommen muss. Indessen wurde sie doch auch schon auf grösseren Tafeln, zu Altarvorsätzen oder ähnlichen Zwecken, oder gar zu Grabplatten verwendet. Die meisten solcher gravirten Grabplatten stammen zwar erst aus dem vierzehnten Jahrhundert, indessen kamen sie im westlichen Frankreich schon früher vor, und auch in Deutschland beweist die des Bischofs Yvo in St. Andreas zu Verden, dass man sich schon in der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts an eine so grosse Arbeit wagte.

Häufiger war der Gebrauch der Teppiche, welche theils als Dorsalia die Rücklehnen der Chorstühle bedeckten, theils an Festtagen die Wände

---

[1]) Kugler, Gesch. d. Malerei, zweite Ausg. I, 167, und D. Kunstblatt *1854*, S. 4[illegible]

[2]) Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland I, 310. Dagegen dürfte das (überdies sehr übermalte) Altarbild in der Jakobskirche zu Nürnberg (daselbst S. 364) schwerlich schon in das dreizehnte Jahrhundert gehören: die undeutliche, in Ziffern geschriebene Jahreszahl scheint bei einer Restauration im 15. Jahrh. hinzugefügt.

[3]) Waagen, im D. Kunstbl. 1850, S. 148.

[4]) Vgl. Vitet, Descr. de la Cath. de Noyon; Didron, Annales archéol. IV, 369, und Viollet-le-Duc, Dictionaire du mobilier I, p. 10, wo auch eine farbige Abbildung gegeben ist. Die Malereien sind übrigens nicht unmittelbar auf dem Holze, sondern auf einer an demselben befestigten Leinwand ausgeführt.

der Kirchen schmückten. Verzeichnisse aus dem zwölften Jahrhundert und der grosse Vorrath, welcher trotz aller Beraubungen und Zerstörungen sich noch jetzt in einzelnen Kirchen erhalten hat[1]), können uns eine Vorstellung von ihrer vielfachen Anwendung geben. Die feinsten und elegantesten Arbeiten dieser Art waren im Orient, im byzantinischen Reiche oder in muhamedanischen Gegenden, verfertigt und durch den Handel hierher gebracht, und enthielten zuweilen historische Darstellungen, meistens aber mannigfache Muster mit Thiergestalten und Pflanzengewinden[2]); der Geschmack daran hatte sich so sehr im Abendlande eingebürgert, dass noch im dreizehnten Jahrhundert in Paris zwei besondere Innungen von Teppichwebern bestanden, von denen die eine vornehmere, saracenische, die andere nur einheimische Teppiche lieferte[3]). Aber schon längst hatten sich auch die Klöster mit dieser Art von Arbeit beschäftigt und nach dem vorherrschenden Triebe der Zeit sie auch zu historischen Darstellungen benutzt. Vor allem geschah dies in den Nonnenklöstern, denen es die ihnen am Meisten zusagende Beschäftigung gewährte, aber auch von Mönchen wurde es mit strenger Technik betrieben, wobei man zum Theil besonders dafür ausgebildete Arbeiter (tapetiarii) hatte, welche sich an die ausgedehntesten Gegenstände wagten, so dass z. B. ein Teppich im Kloster Wessobrunn die apokalyptischen Visionen enthielt[4]).

Ich begnüge mich hier, ein Werk dieses Nebenzweiges der zeichnenpen Kunst anzuführen, weil dasselbe für die Richtung des deutschen Kunstsinnes bezeichnend ist: die in dem Schatze der Stifskirche von Quedlin-

---

[1]) Vgl. über die Teppiche im Dome zu Mainz in der Mitte des zwölften Jahrhunderts, Kugler Gesch. d. Mal., 2. Ausg. 1, 171. — Im Dome zu Halberstadt (Kugler kl. Schr. I, 131) und in der Lorenzkirche zu Nürnberg finden sich jetzt noch bedeutende Sammlungen von Teppichen, von denen einzelne dort wohl aus dem elften oder zwölften, hier aus dem dreizehnten Jahrhundert stammen.

[2]) Die Literatur über diesen Gegenstand (vgl. Bd. IV, S. 246) ist durch die Mittheilungen über die „étoffes historiées" von Cahier und Martin in den Mélanges d'Archéologie (Vol. II, p. 101 und 233 ff., III, 116 und 289) und besonders durch die auf 37 Blättern gegebenen höchst vortrefflichen farbigen Abbildungen, so wie durch das wichtige Werk von Francisque Michel, Recherches sur le commerce, la fabrication et l'usage des étoffes de soie, d'or et d'argent et autres tissus précieux en occident, principalement en France, pendant le moyen âge, Vol. I, Paris 1852, bedeutend bereichert.

[3]) Depping a. a. O., S. 126. Die „Tapissiers de tapis sarrasinois" sind, wie die Peintres ymagiers, vom Wachtdienste befreit, weil sie, wie wiederum ausdrücklich angeführt ist, nur für die Kirche und für hohe Personen, für den König, Grafen und Edelleute, arbeiteten. Den „Tapissiers de tapiz nostrez" ist solche Gunst nicht verliehen.

[4]) S. die näheren Anführungen und Belege bei Fiorillo, Deutschland I, 298.

burg aufbewahrten, wahrscheinlich unter der Leitung einer um 1200 lebenden Aebtissin Agnes gewirkten Teppiche[1]) mit Darstellungen aus der Vermählung des Mercurius mit der Philologie nach dem schon früher erwähnten Werke des Marcianus Capella. Der Gegenstand war noch aus den klassischen Bestrebungen der Ottonenzeit her beliebt und schon damals auf Teppichen behandelt[2]), vielleicht hatte daher der Zeichner ein älteres Vorbild, aus dem er das Kostüm entlehnte; aber nicht bloss dieses, sondern die ganze Auffassung und Haltung verräth Verständniss und Sinn für die Schönheit der antiken Kunst. Die Zeichnung des Nackten ist frei, richtig und mässig, der Faltenwurf einfach und entsprechend, die Gebehrden sind anmuthig und würdig, einige Gestalten von wahrhaft überraschender und ausgezeichneter Schönheit. Besonders gilt dies von zwei Stücken dieses Teppichs, von dem, auf welchem sich Mercur selbst und unter anderen Gestalten auch die Psyche (hier Sichem genannt), und von dem, worauf sich Pudicitia, Fortitudo und Prudentia befinden, während die anderen zu demselben Teppich gehörigen Stücke weit geringer und offenbar nach Vorzeichnungen eines anderen Meisters gearbeitet sind. Die Behandlung ist auch dadurch interessant und lehrreich, dass sie zeigt, wie diese vorübergehende Belebung der antiken Form dazu dienen konnte, den Uebergang von der byzantinisirenden Weise zu dem späteren, am Ende der Epoche aufkommenden Style zu bilden. Indem nämlich der Künstler die unnatürliche und unerfreuliche Trockenheit jenes älteren Styles vermeiden, frischeres und volleres Leben geben will, indem er hierbei die Antike im Auge hat, geht er doch schon über das Maass derselben hinaus, und streift an jene breitere, sinnlichere Form, die in der Sculptur des gothischen Styles ihre Ausbildung erhielt.

Frankreich und England sind an Ueberresten der Malerei aus dieser Epoche viel ärmer als Deutschland, vielleicht nur aus dem Grunde, dass in beiden Ländern der spätere Zeitgeschmack und die Stürme der Religionskriege und der Revolution gründlicher zerstörend gewirkt haben. Wenigstens belehren uns in Beziehung auf England eine Reihe urkundlicher Nachrichten, dass die Wandmalerei hier unter der Regierung Heinrich's III.

---

[1]) Vgl. Kugler und Ranke, Beschreibung der Schlosskirche zu Quedlinburg, S. 147 und S. 75, auch (mit einer Abbildung) in Kugler's kl. Schr. I, 635. Eine andere Abbildung in den Kunst-Denkmälern in Deutschland, 5. Lief. (Schweinfurt 1845).

[2]) In Ekkehard's Casus Sti. Galli (Pertz Monumenta, Vol. II) wird erzählt, dass die Herzogin Hedwig im zehnten Jahrhundert dem Kloster einen Teppich mit demselben Gegenstande geschenkt habe.

(1216—1272) blühete und in grossem Umfange betrieben wurde. Heinrich war ein schwacher, unzuverlässiger Fürst, aber der Kirche ergeben und ein so eifriger Gönner und Beförderer der Kunst, wie ihn das Mittelalter bisher noch nicht gehabt hatte. Er hatte beständig in äusseren Kriegen und mit inneren Unruhen zu kämpfen und war, wie die meisten Fürsten seiner Zeit, fast immer in Geldverlegenheit. Aber gerade jetzt nahm der Handel der britischen Insel einen ausserordentlichen Aufschwung, neuentdeckte Gold-, Silber- und Kupferminen vermehrten den Nationalreichthum in unerwarteter Weise[1]), und diese Gunst der Umstände machte es ihm möglich, die Mittel für die Befriedigung seiner Kunstliebe von seinem Volke zu erlangen. Eine Reihe von Befehlen, die in den Archiven erhalten sind[2]), giebt uns eine Anschauung von dem Umfange dieser königlichen Kunstpflege. Gleich nach seiner Grossjährigkeit, im zwölften Jahre seiner Regierung, finden wir den ersten Auftrag zur Ausmalung eines königlichen Zimmers, in späteren Jahren, besonders von etwa 1248 an, werden die Bestellungen häufiger und umfassender. Die meisten betreffen Kapellen und Gemächer des Königs und der Königin in den Schlössern zu Winchester, Westminster und Windsor, im Tower zu London und in Guildford, doch wird auch die von Heinrich neuerbaute Kirche der Westminsterabtei und das Kloster zu Glastonbury reichlich bedacht. Die Aufträge sind zum Theil sehr unbestimmt; des Königs Gemach in Winchester soll mit denselben Geschichten, welche früher darin dargestellt waren, ein anderes Zimmer daselbst mit Geschichten des alten und neuen Testamentes, die nicht näher bezeichnet sind, ausgemalt werden[3]). Später werden wenigstens die Gegenstände genauer angegeben, einige Male auch mit näherer Aeusserung über die Art der Ausführung. Häufig wird die Anwendung guter Farben (bonis oder optimis coloribus) oder eine würdige Ausführung (uti melius et decentius fieri potest) anempfohlen, bei zwei Cherubim sogar ausdrücklich vorgeschrieben, dass sie heiteren und freundlichen Antlitzes sein sollen (cum hilari vultu et jocoso). Die Gegenstände sind meist, auch in den Wohnzimmern, religiösen Inhalts; doch kommt auch

---

[1]) Siehe darüber Lappenberg's von Pauli fortgesetzte Geschichte von England, III, S. 843 ff.

[2]) Diese Urkunden von Vertue gesammelt und aus seinen Notizen bei Walpole, in den Anecdotes of painting, theils in Vol. I der ersten, theils in der späteren Prachtausgabe angeführt, sind bei Fiorillo, Gesch. d. z. K. Bd. V, S. 91 ff. gut zusammengestellt. Einige Nachträge dazu liefert noch Pauli a. a. O. Dass ein Bilderhandel existirte, wird durch eine interessante Notiz bewiesen. Im Jahr 1233 befiehlt der König, Bilder des heiligen Johannes des Evangelisten und Stephanus machen zu lassen, oder, wenn solche vorhanden, zu kaufen (vel emi si prompte inveniantur), Eastlake, materials for the history of oil painting, S. 560.

[3]) Fiorillo a. a. O. S. 91 und 94.

die Darstellung eines Spieles oder Wahlspruches[1]), die von Scenen aus der Historie von Antiochien, einer damals beliebten Romanzensammlung über den Kreuzzug König Richard's[2]), und endlich die Geschichte Alexander's vor. Besonders berühmt war das im Jahre 1834 durch Brand zerstörte gemalte Zimmer („Painted chamber") im Palast von Westminster, des unter Heinrich III. seinen Schmuck erhalten hatte. Der Saal war 80 Fuss lang, 26 Fuss breit und 31 Fuss hoch. Die Malereien waren später durch Teppiche aus der Zeit Carls II. bedeckt und wurden est im Jahre 1800 bei Gelegenheit einer Herstellung wieder aufgefunden[3]). Die Befehle, welche sich auf künstlerische Arbeiten beziehen, sind meistens an die gewöhnlichen Beamten des Königs, an die Vicegrafen, Sheriffs, Kastellane oder an den Schatzmeister gerichtet, und bezeichnen keinen bestimmten Maler, so dass die Wahl desselben und die weitere Anordnung der Malereien anscheinend dem Beamten überlassen war. Doch kommen auch besondere Aufseher der Arbeiten vor, an welche die Zahlungen geleistet werden sollen und denen die künstlerische Leitung eher anvertraut werden konnte. So anfangs der Goldschmidt Odo, wie man vermuthet hat ein Deutscher, dann dessen Sohn Edward, welcher Abt von Westminster geworden war. Bei den Malereien aus der Historia Antiochiae wird dieser noch weiter an Thomas Espervir verwiesen, der ihm das Nähere sagen soll, und also mündliche Instructionen des Königs haben musste. Vom Jahre 1250 an finden sich dann auch namhaft gemachte Maler, mit denen der König selbst Rücksprache genommen hatte und sich darauf in seinem Befehle bezieht (sicut rex ei injunxit), offenbar um den Malern dem Beamten gegenüber grössere Freiheit zu gewähren. Diese Maler sind gleichzeitig ein Bruder Wilhelm, Mönch zu Westminster, ein anderer Willielmus, der den Beinamen Florentinus hat[4]), und endlich ein Magister

[1]) Bei Walpole a. a. O. S. 6, aus dem Jahre 20 der Regierung. Der Auftrag lautet wörtlich dahin, das Spiel (ludum): Wer nicht giebt, was er hat, erlangt nicht was er wünscht, zu malen; sehr wahrscheinlich sagte aber der Spruch dem freigebigen Könige zu, so dass er ihn als seine Devise behandelte.

[2]) Wie es scheint, wurden dabei Miniaturen benutzt, wenigstens lässt sich der König einige Zeit vorher „librum magnum Gallico idiomate scriptum, in quo continentur gesta Antiochiae et regum aliorum" übersenden. Fiorillo a. a. O. S. 99 und 103.

[3]) Eine Beschreibung des Saals haben zwei Franziskanermönche aus Irland geliefert, welche auf einer Reise nach Jerusalem im Jahr 1322 auch London besuchten (Manuscript jetzt in der Bibliothek von Benet's College in Cambridge). Nach ihnen waren darin alte Kriegsgeschichten der Bibel „ineffabiliter depictae". In der That war dort die Geschichte der Makabäer, dann aber auch die Eduards des Bekenners dargestellt. Vgl. Brailey and Britton, History of Westminster Palace S. 419.

[4]) Walpole, Cap. 24, und nach ihm Fiorillo (S. 100) halten beide Wilhelm, den Mönch von Westminster und Wilhelm den Florentiner, für dieselbe Person; wohl mit Unrecht, da beide Maler fast gleichzeitig (im Jahre 44 der Regierung des Königs) mit

Walter. Alle drei erhalten die Bezeichnung als Maler des Königs, und jener Wilhelm von Florenz wurde auch später zum Aufseher der Arbeiten im Schlosse zu Guildford ernannt. Meistens handelt es sich um Wandmalereien, doch ist auch die Tafelmalerei nicht unberücksichtigt; die Geschichten der Heiligen Nicolaus und Catharina und die Jungfrau Maria sollen für verschiedene Stellen der Westminsterkirche auf Tafeln gemalt werden [1]. Von dem künstlerischen Werthe dieser Arbeiten oder anderer englischer Malereien aus dieser Epoche können wir freilich nicht näher urtheilen, da es an erheblichen Ueberresten gänzlich fehlt [2], indessen zeigt die veränderte Form der Aufträge, die Namhaftmachung der Maler und die Zuziehung eines Italieners die wachsende Theilnahme des Königs, auch geben sowohl die Sculpturen, die wir weiter unten kennen lernen werden, als die oben erwähnten Miniaturen ein Zeugniss von bedeutenden Fortschritten des Kunstsinnes, die sich auch in der Wand- und Tafelmalerei geäussert haben müssen.

In Frankreich ist äusserst Weniges erhalten. Aus dem zwölften Jahrhundert stammen ihrem Style nach die Gestalten Christi und einiger Heiligen an den Wänden der uralten Kirche St. Jean in Poitiers [3], aus

---

Malereien an verschiedenen Orten, der eine in Windsor, der andere in Guildford beauftragt wurden. Ueberdies wird der Florentiner auch später niemals als Frater bezeichnet, was bei einem Mönche nicht leicht unterblieben wäre, und endlich mag die stets wiederholte, umständliche Benennung des Frater Wilhelmus als Mönch von Westminster gerade darauf deuten, dass man ihn von jenem anderen gleichnamigen Maler unterscheiden wollte. Eher wäre denkbar, dass jenerFrater Wilhelmus natione Anglus, S. Francisci socius secundus, den wir als den Maler einer Miniatur in den Schriften des Math. Parisiensis kennen gelernt haben, mit dem Mönch von Westminster identisch ist. Die Verschiedenheit jener beiden William ist bewiesen bei John Gage Rokewode, Account of the Painted chamber, in „Vetusta Monumenta, London 1842, namentlich dadurch, dass Wilhelm der Florentiner täglich nur 6 Denare, William von Westminster aber 2 Schillinge erhält.

[1] Fiorillo a. a. O. S. 93 und 97. Die Anweisung von drei Eichen an den Sacristan von Glastonbury „ad imagines inde faciendas et ponendas in ecclesia sua" ist gewiss nicht (wie Fiorillo a. a. O. annimmt) auf Gemäldetafeln, sondern auf plastische Arbeiten zu beziehen.

[2] In der Galilaea der Kathedrale von Durham und im Chore der Westminsterkirche einige, jedoch kaum noch kenntliche Figuren. Auch die in den Vetusta monumenta, Vol. III, tab. 3, mitgetheilten Abbildungen der wahrscheinlich um 1280 in der Magdalenenkapelle bei Winchester gefertigten Malereien sind unbedeutend. Eine vollkommene Serie ist 1858 in Chalgrave Church, Oxfordshire, aufgedeckt worden, rührt aber wohl kaum noch aus dem XIII. Jahrhundert her. Der geringe Sinn für decorative Anordnung und Theilung der Wandflächen ist hier auffallend; Archaeologia, vol. XXXVIII, S. 421, mit Abbildungen.

[3] Mérimée, Voyage dans l'Ouest, p. 380. Publicirt in den Archives de la comm. des mon. hist.

dem dreizehnten die umfangreichen, aber sehr zerstörten Wandmalereien in der Krypta der Kathedrale von Chartres, geringere Ueberreste in der Kirche zu Fretigny derselben Diöcese, in der Dreifaltigkeitskapelle von St. Emilion zu Bordeaux, in einer Kapelle der Kathedrale von Autun, ein Bild der Jungfrau über dem Portale einer alten Kapelle im Dome zu Rheims. Vielleicht gehören auch die Gemälde im Chore der kleinen Wallfahrtskirche Notre-Dame-de-Presles in der Champagne, der Heiland als Weltrichter mit Heiligen und Engeln, noch in diese Epoche[1]. Unter den Wandmalereien in der Kirche S. Philibert in Tournus rühren nur einige Fragmente in der Krypta und die Bemalung der Gurtbögen mit Ornamenten und Thierbildungen aus dem dreizehnten Jahrhundert her, und jedenfalls war die Kirche nicht ganz, sondern nur stellenweise bemalt[2]. In Lothringen weist das Refectorium der Templer in Metz, ein zweischiffiger Saal, heut ein Magazin der Citadelle, Malereien des dreizehnten Jahrhunderts auf[3], in Belgien sind solche in den Kreuzschiffen der Kathedrale von Tournay entdeckt worden. Ein Bild scheint eine Darstellung des himmlischen Jerusalems zu sein, eine Gruppe von Engeln, unter welchen — laut Beischrift — Michael und Gabriel in reichen Tuniken; in der Ferne Mauern und Thürme. Ein zweites enthält eine Scene aus der Legende der heiligen Margaretha, die, mit der Spindel im Arme Schafe hütend, von dem Präfecten Olybrius von Antiochien erblickt und weggeführt wird[4].

Die geringe Zahl dieser Ueberreste lässt sich nicht bloss dadurch erklären, dass die Richtung, welche die Architektur seit dem *Anfange* der Epoche nahm, der Wandmalerei in den Kirchen die Fläche entzog. Denn in Kapitelsälen, Kreuzgängen und Schlössern blieb noch Raum genug und doch haben wenigstens die französischen Archäologen uns keine Nachrichten gegeben, welche, wie in England, auf grössere Unternehmungen dieser

---

[1]) Organ für christl. Kunst, 1855, S. 288. Der Berichterstatter findet die Malereien denen von Ramersdorf ähnlich, welche nach meiner Meinung erst dem vierzehnten Jahrhundert zuzurechnen sind.

[2]) Vgl. Archives de la comm. des mon. hist., Text, S. 13. Andere dort vorhandene Wandbilder, z. B. das in den Archives publicirte jüngste Gericht, gehören erst dem vierzehnten Jahrhundert an.

[3]) Viollet-le-Duc, dict. de l'archit. VII, S. 94 ff.; Revue archéologique, B. X, 1853.

[4]) Näher beschrieben, mit Abbildungen, durch l'Abbé Voisin im Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie, 1865. Vgl. Michiels, 2. Aufl. II, S. 401. — Die älteren romanischen Partien zeigen auch noch Spuren malerischer Ausschmückung. Auch im Hôpital de la Biloque in Gent und im Schlosse Nieuport sind Malereien entdeckt worden, ziemlich grob, mit schwarzen Umrissen, ohne wesentliches Interesse. Michiels, 2. Aufl., I, S. 412.

rt schliessen lassen. Man darf daher wohl annehmen, dass die Wand-
alerei vernachlässigt war. Auch ist dies sehr wohl erklärlich. Die raschen
'ortschritte der Architektur, die Begeisterung, mit der sie verfolgt wurden,
ahmen die künstlerischen Gemüther so sehr in Anspruch, dass eine Kunst,
'elche ausserhalb dieser Strömung lag, keine grosse Anziehungskraft üben
onnte. Dies musste um so mehr die Wandmalerei treffen, als inzwischen
ine andere Art der Malerei aufgekommen war, die mit dem gothischen
Style so enge zusammenhing, dass sie für ihn fast eine nothwendige Ergän-
zung, er für sie wenigstens die natürliche Einrahmung bildete.

Ich spreche von der Glasmalerei. Allerdings war sie nicht eine
neue, dem gothischen Style gleichzeitige Erfindung, vielmehr hatte sie bei
seinem Entstehen schon eine gewisse Ausbildung erlangt. Aber er ergriff
sie mit Eifer und wandte sie in ausgedehnterem Maasse an.

Ihre Erfindung fällt vielmehr in eine ziemlich frühe Zeit und ist wie
die meisten Erfindungen in ein gewisses Dunkel gehüllt. Wie es scheint,
wurde sie durch die mangelhafte Technik der Glasfabrikation, welche von
den Römern auf das Mittelalter übergegangen war, erleichtert und befördert.
Farbloses Glas war schon bei den Römern seltener und theuerer gewesen,
als farbiges, auch war die Zubereitung desselben so unvollkommen, dass es,
wo wir es an antiken Geräthen finden, meist einen blauen oder grünen An-
flug hat. Im früheren Mittelalter verstand man noch weniger es zu berei-
ten und kannte nur farbiges dunkles Glas, so dass noch ein Dichter des
zwölften Jahrhunderts bei der Schilderung des Sardonyx den Vergleich
brauchen konnte, das er „schwarz wie Glas" sei. Glasfenster waren den
Römern und ebenso den Erbauern der alten christlichen Basiliken unbe-
kannt gewesen; erst seit dem vierten Jahrhundert werden sie erwähnt, und
zwar immer als etwas Kostbares und Seltenes. Das Bedürfniss der nordi-
schen Gegenden, wo man nicht einmal wie in Italien ihre Stelle durch durch-
scheinenden Marmor oder Alabaster ersetzen konnte, begünstigte ihre Ver-
breitung; allein man war in der Bereitung grösserer Tafeln eben so uner-
fahren, wie in der des farblosen Glases, so dass diese Fenster nur aus ver-
schiedenfarbigen kleinen Stücken bestanden. Daher war es denn fast eine
Nothwendigkeit, dass man diese Vielfarbigkeit zu regeln und eine Art von
musivischem Muster hervorzubringen suchte, was dann wieder bei dem vor-
herrschenden Drange nach Darstellungen heiliger Gegenstände den Wunsch
anregen musste, in gleicher Weise Figuren zusammensetzen zu können[1].

---

[1]) Vgl. ausser den Bd. IV S. 243 angeführten Werken: Abbé Texier, Hist. de la peinture sur verre en Limousin; Marchand, Verrières de la cath. de Tours, Hucher, Vitraux de la cath. de Mons; Capronnier, Vitraux de la cath. de Tournai, mit Text

Indessen war dieser letzte Schritt keineswegs leicht, indem man d[illegible] doch im Besitze wenigstens **einer** mit dem Glase verschmelzbaren Fa[illegible] sein musste, um die Gesichtszüge und andere Details hineinzeichnen [illegible] können.

Wo diese wichtige Erfindung gemacht ist, steht nicht völlig fest. Jeden[illegible] falls weder in England, wo man sie erst um 1200 nachweisen kann, [illegible] wo die Glasfabrikation auch später noch so zurückblieb, dass man farbi[illegible] Gläser aus Rouen verschrieb[1]), noch in Italien, wo sie wahrscheinlich n[illegible] vor dem vierzehnten Jahrhundert in Anwendung kam[2]). Die ältesten [illegible] chen Fensterschmuck erwähnenden Nachrichten sind vom Ende des zehn[illegible] Jahrhunderts und weisen auf Deutschland, Lothringen und das östl[illegible] Frankreich. Der Danksagungsbrief des Abtes von Tegernsee in Bayern [illegible] den Stifter des Klosters, in welchem er den Farbenreichthum und [illegible] Malereien der neuen Fenster rühmt, lässt es zwar zweifelhaft, ob dabei a[illegible] wirkliche Gemälde, oder nur an Muster, welche durch blosse Zusammen[illegible] setzung farbiger Glasstücke gebildet waren, zu denken ist[3]). Dagegen enthielten die Fenster der Klosterkirche von St. Remy in Rheims, welch[illegible]

---

von Decamps und le Maistre d'Austaing; E. Didron, Histoire de la peinture sur verre en Europe, Annales archéol. B. XXIII; E. Lévy, Histoire de la peinture sur verre en Europe, et particulièrement en Belgique, Brüssel 1854—1860. Viollet-le-Duc, Dic. IX, 373, s. v. vitrail.

[1]) Fiorillo, V, 135; vgl. mit Gessert, Gesch. der Glasmalerei, S. 65.

[2]) Wenn Leo von Ostia von dem Abt Desiderius von Monte Casino unter andern rühmt: Illud (den Kapitelsaal) vitreis fenestris consternens colorum varietate depinxit, spricht er offenbar nicht (wie Lasteyrie, Histoire de la peinture sur verre, annimmt) von wirklichen Glasmalereien, sondern nur von dem farbigen Scheine, mit welchem die Gläser das Innere des Raumes **bemalten**.

[3]) Der Brief des von 983 bis 1001 dem Kloster vorstehenden Abtes Gozbert an einen nicht näher bekannten Grafen Arnold nach Pez Thesaurus Anecdotorum Tom. VI Pars 1, p. 122, bei Gessert, a. a. O. S. 25 ganz abgedruckt, sagt nämlich: Merito pro vobis Deo supplicamus, qui locum nostrum talibus honoribus sublimastis, qualibus nec priscorum temporibus **comperti** sumus, nec nos visuros esse sperabamus. Ecclesiae nostrae fenestrae veteribus pannis usque nunc fuerunt clausae. Vestris felicibus temporibus auricomus sol primum infulsit basilicae nostrae pavimenta per discoloria **picturarum** vitra, cunctorumque inspicientium corda pertentant multiplicia gaudia, qui inter se mirantur **insoliti** operis varietates. Der Abt spricht also von einem ungewöhnlichen Schmucke, von welchem er noch nicht einmal durch Erfahrung Kenntniss gehabt habe. Indessen kann sich dies, da die Ausstattung der Kirche in Tegernsee und wahrscheinlich auch in den benachbarten Klöstern so ärmlich gewesen war, dass man sich begnügt hatte, die Fenster mit alten Lappen zu schliessen, recht wohl auch auf bloss farbige mosaikartige Muster des Glases bezogen haben. Und eben so wenig lässt der Ausdruck: discoloria picturarum vitra, mit Sicherheit auf Figurenmalerei schliessen, vielmehr würde der dankbare und volltönende Worte liebende Abt schwerlich eine Anspielung auf die heiligen Gestalten, wenn die Fenster solche enthalten

er neue Erzbischof Adalbert stiftete, bereits Historien, so dass das erste Beispiel wirklicher Glasmalerei in Frankreich vorkommt, aber als Stiftung les deutschen von Metz hierher berufenen, kunstliebenden Erzbischofs [1]).

Eine andere frühzeitige Erwähnung führt uns nach Burgund, indem ler Verfasser einer Chronik von St. Benigne in Dijon bei Erwähnung der h. Pascasia, deren Reliquien hier bewahrt wurden, bemerkt, dass das Martyrium derselben auf einem im Kloster bewahrten alten Glasfenster gemalt sei. Hier wird also von wirklicher Glasmalerei gesprochen, indessen steht weder die Lebenszeit des Chronisten noch der Zeitpunkt der Anfertigung des von ihm erwähnten Gemäldes fest, so dass beide erst in das zwölfte Jahrhundert fallen können [2]).

Zuverlässig ist nur, dass Theophilus die Glasmalerei und zwar ganz in dem Umfange, wie sie in dieser Epoche geübt wurde, kannte, da er vollständige Anleitung zu ihrer Ausführung giebt. Da er im zwölften Jahrhundert und zwar in Deutschland schrieb, so steht dadurch fest, dass damals diese Kunst hier bekannt war. Allein freilich ist dann sogleich zu erwähnen, dass er in wiederholten Aeusserungen in Beziehung auf Farbenreichthum und Farbenschönheit der Fenster Frankreich den Vorzug giebt [3]), dass also diese neue Kunst, wenn in Deutschland erfunden, jedenfalls frühzeitig nach Frankreich übergegangen sein und dort einen dankbaren Boden gefunden haben musste.

Auch haben wir andere Spuren, dass sie hier frühe verbreitet war. Schon im elften Jahrhundert erhielt das Kloster St. Hubert in den Ardennen, also an der damaligen Westgrenze Deutschlands, seine als schön gerühmten Fenster durch einen zu diesem Zwecke aus Rheims berufenen Künstler [4]). In der Provinz von Limoges, welche durch die schon längst

hätten, unterdrückt haben. Vgl. Gessert und Wackernagel a. a. O., welche in dem Briefe wirklich ein Zeugniss für vollständige Glasmalerei zu finden glauben, mit Kugler, Gesch. d. Mal. I, 174, der nur den Beweis der Buntfarbigkeit darin findet.

[1]) Vgl. oben IV, S. 244. — Pertz, Monum. Scr. III, p. 613.

[2]) Chron. S. Benign. Divion. bei d'Achéry, Spicil. tom. II, p. 383: Ut quaedam vitrea antiquitus facta et usque ad nostra perdurans tempora eleganti praemonstrabat pictura. Die Chronik schliesst zwar mit dem Jahre 1052, allein sie deutet keineswegs an, dass der Chronist um diese Zeit lebte, und noch weniger sagt dieser, wie Emeric David, Hist. de la peinture au moyen âge, ed. Jacob., p. 79, annimmt, dass dies Glasgemälde aus der älteren, durch Karl den Kahlen restaurirten Kirche herstamme. Es liegt daher gar kein Grund vor, das unbestimmte „antiquitus facta" auf die Zeit dieses Königs, oder gar, wie die Benedictiner von St. Maure in der Hist. litt. de la France VI, 66, und ihnen beistimmend der neuere Herausgeber des Theophilus, Robert Hendrie p. XI der Vorrede, auf die Karl's des Grossen zu beziehen.

[3]) Vgl. Bd. IV S. 241 und S. 243. Anm. 2.

[4]) Historia Andagienis monast. c. 12, bei Martene et Durand Amplissima collectio I, 423: Illuminavit quoque oratoria pulcherrimis fenestris, quodam Rogerio conducto

betriebene verwandte Technik der Emailmalerei dazu befähigt war, hat man Glasmalereien vom Anfange des zwölften Jahrhunderts, wenn auch nur mit Mustern, nicht mit Figuren gefunden[1]). Im zweiten Viertel des Jahrhunderts giebt die Regel der Cistercienser vom Jahre 1134, indem sie Glasgemälde in den Kirchen des Ordens verbietet, ein Zeugniss, dass diese schon sehr verbeitet sein mussten[2]), und gleich darauf, um 1140, wussten die Mönche der Klöster Bonlieu (Creuze) und Obasine (Corrèze) dieser Regel und zugleich ihrem Geschmack dadurch zu genügen, dass sie die Fenster ihrer Kirchen in grauem Glase mit Blattverschlingungen und Mustern ausfüllten, welche milderes Licht und einen gefälligen Anblick gewährten[3]). Um dieselbe Zeit liess aber auch der schon oft genannte Abt Suger für seine Kirche zu St. Denis eine Reihe von gemalten Fenstern ausführen, von denen nach dem ausführlichen Berichte seines Lebensbeschreibers *jedes* eine ziemlich grosse Zahl chronologisch oder symbolisch verbundener historischer Gegenstände enthielt. Die meisten dieser Fenster sind bei den späteren Herstellungen der Kirche untergegangen, einige jedoch erhalten, welche uns Auskunft über die Behandlung und Anordnung des anscheinend überreichen Stoffes geben. In jedem derselben befinden sich nämlich auf blauem, von rothen Streifen rautenförmig durchkreuzten, und von einer helleren Einrahmung umschlossenen Grunde neun Medaillons, drei in der Spitze des Bogens, die sechs unteren je zwei neben einander zwischen den geraden Fensterwänden, jene nur mit Arabesken, diese mit historischen Darstellungen. Die Figuren sind darin von sehr kleiner Dimension und die historischen Momente, so inhaltreich sie erscheinen, vermöge der dem Mittelalter geläufigen andeutenden Sprache, immer nur durch wenige Gestalten dargestellt. So enthält das eine dieser Fenster die Geschichte Mosis, darunter auch den Durchgang durch das rothe Meer, mit symbolischer Deutung auf die Taufe[4]). Der Bericht macht ausdrücklich geltend, dass Pharao's Reiter im Meere ertrinken[5]); auf dem Bilde sehen wir das Medaillon in seiner unteren Hälfte durch eine gelb und roth gefärbte Linie getheilt, oberhalb welcher fünf Juden von Jehova geleitet, dessen Haupt im kreuzförmigen Nimbus am Scheitel des

---

ab urbi Remensi, hujus artis peritissimo. Stenzel, Geschichte der fränkischen Kaiser I 141, und Lasteyrie a. a. O.

1) Caumont, Bulletin monumental XII, 441.

2) Art. 82: Vitreae albae fiant et sine crucibus et picturis. Bei Lasteyrie a. a. O. S. 44.

3) Texier in Didron's Annales archéologiques X, 81, in einem Auszuge aus seiner Histoire de la peinture sur verre en Limousin. — Vgl. oben S. 316.

4) Quod baptisma bonis, hoc militia Pharaonis
Forma facit similis causaque dissimilis.

5) Ubi Pharao cum equitatu suo in mare demergitur.

Kreises erscheint, ruhig schreiten, während darunter Pharao, das Rad eines Wagens auf seinem Gewande, der Kopf eines Pferdes und der einer zweiten menschlichen Gestalt genügen, um den Untergang seines Heeres anzudeuten. Ein anderes Fenster zeigt uns Christus und die Jungfrau in mannigfachen mystischen Beziehungen, darauf in einem Medaillon auch Suger selbst, im Mönchskleide, aber durch die Beischrift bezeichnet, vor der Jungfrau am Boden liegend [1]. Ein drittes enthält nur Arabesken. Die Zeichnung der Figuren ist ziemlich roh und steif, die Gewänder sind aus winzigen Glasstücken zusammengesetzt und wenig schattirt, die starken Eisenstäbe, welche bei der Grösse des ungetheilten Fensters unentbehrlich waren, durchschneiden zwar nicht die Medaillons, wohl aber den Grund; aber dennoch macht das Ganze durch die überaus klare Anordnung und durch die glückliche Wahl der kräftigen Farben einen sehr befriedigenden Eindruck [2]. Suger legte grossen Werth auf diese Malereien, die sein Lebensbeschreiber Werke von wunderbarer Arbeit und grosser Kostbarkeit nennt; er hatte zu ihrer Verfertigung Meister aus verschiedenen Nationen, die er nicht näher bezeichnet, wahrscheinlich aus dem Limousin und aus Deutschland versammelt; er bestellte nach ihrer Vollendung einen eigenen Aufseher zu ihrem Schutze und zu etwanigen Herstellungen [3], aber er deutet mit keinem Worte an, dass diese Kunst noch eine neue sei.

In der That steht sein Unternehmen auch nicht allein. An mehreren Orten, durchweg im westlichen Frankreich, sind historische Glasmalereien erhalten, welche nach dem Style ihrer Zeichnung und übereinstimmenden Nachrichten theils älter, theils nicht viel jünger zu sein scheinen. So in der Kathedrale St. Maurice in Angers, welche von 1125 bis 1149 gewölbt wurde und wahrscheinlich bei dieser Gelegenheit ihre älteren Fenster erhielt, welche abgesehen von ihrer minder klaren Anordnung, im Style denen von St. Denis völlig gleichen und sich vor den späteren, sehr eleganten Glasmalereien durch ihre harmonische Farbenbehandlung günstig auszeichnen [4]. Aehnlich sind andere in St. Père in Chartres, Ste. Radegonde in Poitiers, im romanischen Schiffe der Kathedrale von Mans. In St. Trinité in Vendome stammt eine Jungfrau mit dem Kinde in der Glorie von sehr grosser Dimension und bewundernswürdig fester Zeichnung, nicht ohne feierliche

---

[1]) Bei Labarte, Album II; pl. XCIV.

[2]) Abbildungen bei Lasteyrie a. a. O. Taf. 3—7, bei Levy Tf. III, IV, bei Gailhabaud, l'architecture et les arts qui en dépendent, Bd. II.

[3]) Sugerius de rebus in administratione sua gestis, bei Duchesne, Hist. Francor. Script. IV, 348 ff.: Vitrearum etiam novarum praeclaram varietatem — tam superius quam inferius magistrorum multorum de diversis nationibus manu exquisita depingi fecimus. — Tuitioni et refectioni earum ministerialem magistrum constituimus.

[4]) Mérimée, Voyage dans l'Ouest, S. 333.

Würde aber im strengsten byzantinisirenden Style, nach begründeten Vermuthungen aus dem Jahre 1180[1]. Schon 1155 stifteten, wie wir urkundlich wissen, der Graf Robert von Dreux und seine Gemahlin in der Abteikirche zu Braine-le-Comte Fenster, auf denen ihre Bildnisse zu sehen waren, und welche sie von der Königin Eleonore von England, ihrer Verwandten, zum Geschenke erhalten hatten. Ohne Zweifel hatte diese, deren Gemahl erst im Jahre vorher den englischen Thron bestiegen hatte, sie nicht in England, sondern in ihren angestammmten französischen Provinzen, vielleicht in Limoges, fertigen lassen[2]. Auch besitzen wir im Chore der Kathedrale von Poitiers einige Fenster, welche aller Wahrscheinlichkeit nach von diesem Königspaare geschenkt, und wenn auch nicht vor dem Tode Heinrich's (1189), so doch vor dem seiner Gemahlin (1204) hierher gestiftet sind. Namentlich gilt dies von dem mittleren der Ostwand. Es unterscheidet sich von den Fenstern in St. Denis vortheilhaft durch grössere Dimension der Figuren und durch eine sinnreichere Eintheilung. Oben in der Spitze sehen wir nämlich den Heiland in der von Engeln getragenen Glorie, in der Mitte die Kreuzigung mit mannigfachen Nebenfiguren, unten in den verschiedenen Theilen eines Vierblattes die Marien am Grabe und die Martyrien der Apostel Petrus und Paulus, und schliesslich die Bilder der beiden königlichen Stifter. Die Zeichnung ist überaus strenge, Christus noch ganz im Mosaikentypus, die Haltung der Engel und anderer Nebenfiguren höchst bewegt, fehlerhaft doch ausdrucksvoll, aber die ganze Anordnung zeigt ein feineres rhythmisches Gefühl, und das Störende der unerlässlichen Eisenbarren ist sehr geschickt dadurch gehoben, dass sie theils als Scheidung der verschiedenen Bildflächen, theils in Zusammenhang mit den Balken des Kreuzes angebracht sind und die Figuren ungeachtet ihrer grösseren Dimensionen niemals durchschneiden[3].

Mit dem Beginn des dreizehnten Jahrhunderts wurde der Betrieb dieses Kunstzweiges sehr viel lebendiger und erfolgreicher; man kann etwa zwanzig französische Kirchen aufzählen, in denen Fenster aus den ersten Decennien erhalten sind, und jedes weitere Jahrzehent fügt eine grössere Zahl hinzu. Ungeachtet der Zerbrechlichkeit des Materials und der grossen Verheerungen, welche die Zeit, der Vandalismus der Aufklärungsperiode

---

[1]) Abbildungen einiger dieser Fenster bei Lasteyrie a. a. O., der eben beschriebenen Madonna bei Gailhabaud l'architecture et les arts qui en dépendent, Bd. II.

[2]) Gessert a. a. O. S. 63 und 85 hält sie ohne Grund für englische Arbeit. Wir haben schon oben (S. 197) bemerkt, dass Heinrich II. und seine Gemahlin gern die Kunstfertigkeit ihrer französischen Unterthanen beschäftigten, und nichts berechtigt uns, eine so frühe Ausübung der Glasmalerei in England anzunehmen.

[3]) Eine Abbildung dieses Fensters in Auber, Hist. de la cath. de Poitiers.

und die Revolution angerichtet haben, fällt noch jetzt selbst dem flüchtigen Reisenden die grosse Zahl prachtvoller, grossentheils noch aus diesem Jahrhundert herrührender Glasmalereien in den französischen Kirchen auf. Offenbar hängt die Blüthe dieser Kunstgattung mit der fortschreitenden Entwickelung des gothischen Styls zusammen, der bei seinen weiten Fensteröffnungen ihrer nothwendig bedurfte. Es würde unmöglich und überflüssig sein, alle noch erhaltenen Glasgemälde dieser Epoche oder auch nur alle Kirchen aufzuzählen, in denen sich solche finden. Die Kathedrale von Bourges hat allein 183 Fenster dieser Art von unvergleichlicher Farbenpracht [1]), die von Chartres 146 und darunter noch viele aus diesem, einige, wie sich aus der Lebenszeit der darauf genannten Stifter ergiebt, noch aus den ersten Decennien desselben Jahrhunderts [2]). Von gleicher Schönheit sind die im Chore der Kathedrale von Mans. In der Kathedrale von Rheims sind die unteren Fenster zwar unter Ludwig XIV. zerstört, die oberen aber noch in ihrer alten Pracht erhalten; in der von Amiens bestehen wenigstens noch die des Chors, darunter das eine mit dem Namen des Stifters und der Jahreszahl 1269. In den Kathedralen von Troyes, Tours, Rouen [3]), Chalons-sur-Marne, Soissons und Clermont in der Auvergne sind meistens in den Chören noch prachtvolle Fenster aus dieser Zeit, in der Ste. Chapelle zu Paris noch bedeutende Ueberreste aus der Zeit Ludwig IX. erhalten. Die Kathedrale der Hauptstadt, einst durchgängig mit Glasmalereien gegeschmückt, hat sie leider mit einem Schlage verloren, nicht durch Kriegswuth oder den Fanatismus einer rohen Volksmasse, sondern auf Befehl des Kapitels, das im Jahre 1741 sie durch weisse Scheiben ersetzen liess. Pierre Levieil, selbst Glasmaler und Geschichtschreiber der Glasmalerei, war mit der Ausführung dieser Maassregel beauftragt und berichtet darüber in seinem Werke [4]), ohne auch nur ein Bedauern auszusprechen. Das mittlere Fenster des Chors enthielt Christus zwischen der Jungfrau und Johannes dem Täufer, die der Seitenwände unter jedem der zwei Bögen kolossale 18 Fuss hohe Gestalten von Bischöfen, Patriarchen und Propheten. Glück-

---

[1]) Vgl. das ausgezeichnete Prachtwerk Martin et Cahier, Monographie (Vitraux) de la Cath. de Bourges.

[2]) Ein Fenster mit Scenen aus der Sage Carl's des Grossen und Rolands bei Lassus, Monographie de la cath. de Chartres und in den Annales archéol. Bd. 24, p. 349. Anderes bei Lévy, Tf. X, XI, bei Gailhabaud a. a. O. B. II.

[3]) Auf einem Fenster ist der Name des Verfertigers genannt nnd zwar als aus Chartres gebürtig: Clemens Vitrierius Carnotensis. Lasteyrie, Taf. 33. Bemerkenswerth ist, dass die Einfassung des Bildes hier noch genau das Arabeskenmuster hat, wie auf einem der Fenster des Suger, die mehr als hundert Jahre früher entstanden waren.

[4]) Levieil, Traité pratique et historique de la peinture sur verre.

licherweise sind indessen die grossen Rosenfenster der drei Façaden dieser Zerstörung entgangen und geben uns noch eine Probe der alten Pracht. Sie enthalten in kleinen, den inneren und äusseren Strahlen der Rose eingezeichneten Medaillons auf tiefblauem Grunde, im Anschlusse an die Bedeutung der darunter befindlichen Portalsculpturen, das westliche und nördliche die Jungfrau mit dem Kinde dort von Propheten, Zeichen des Thierkreises, Monatsarbeiten und Tugenden, hier von alttestamentarischen Königen und Propheten umgeben[1]), das südliche die Glorie der Märtyrer. Sie sind da die Kreuzfaçaden erst um 1257 erbaut wurden, eine Arbeit der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Die Fenster der Sainte-Chapelle sind sämmtlich während der Revolution abhanden gekommen, und nur einzelne Fragmente finden sich noch im Privatbesitze[2]). Schöne Proben aus der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts enthält der Chor der Kirche St. Urbain zu Troyes, hier aber wird die Auffassung bereits realistischer, und die Behandlung nähert sich dem Styl der Miniaturen[3]).

Dieser frühe und eifrige Betrieb der Glasmalerei erstreckte sich in Frankreich genau so weit wie die Herrschaft des gothischen Styles. Nächst den Provinzen Ile-de-France und Champagne ist er besonders in Burgund verbreitet, aber die Fenster in den Kirchen Notre-Dame zu Dijon und Notre-Dame zu Semur, obwohl schon aus der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts, sind noch etwas alterthümlicher im Charakter; ebenso das schöne Radfenster im südlichen Kreuzarm der Kathedrale von Lausanne[4]). In Lothringen und in Belgien finden sich grösstentheils nur Glasgemälde aus dem vierzehnten Jahrhundert[5]), in den südlichen Provinzen sind sie sogar auch da noch selten.

Deutschland kann sich bei Weitem nicht gleichen Reichthums rühmen, wie Frankreich. Aus jener Zeit, von der der Brief des Abtes Gozbert spricht, ist uns begreiflicherweise nichts geblieben; aber auch dem zwölften Jahrhundert, und zwar seiner Spätzeit, können wir nur fünf Oberlichter im Dome zu Augsburg zuschreiben, einzelne alttestamentarische Gestalten von sehr steifer Haltung mit breiten von vorn gesehenen Gesichtern, verzierten Gewändern und jüdischen Mützen[6]). Selbst Glasmalereien des

---

1) Dieses abgebildet bei Lasteyrie, Taf. 21.

2) Labarte, Album II, Taf. XCV.

3) Viollet-le-Duc, Vol. IX, S. 431 und 434 mit Abbildungen.

4) Lübke, die alten Glasgemälde der Schweiz, abgedruckt in dessen kunsthist. Studien, Stuttgart 1879, S. 407.

5) Spärliche Fragmente von Glasbildern des XIII. Jahrhunderts in der Kathedrale von Tournay und in Ste. Gudule zu Brüssel bei Lévy, pl. VIII.

6) In der Südwand des Mittelschiffes. — Vgl. Theodor Herberger, die ältesten Glasgemälde im Dom zu Augsburg, 1860, mit farb. Abbildungen.

dreizehnten besitzen wir nur in sehr mässiger Zahl, aus früherer Zeit und in rundbogigen Fenstern fast nur am Rheine und in Westphalen. Hier in der Chornische des Patroclus-Münsters zu Soest einzelne Gestalten als Ueberreste grösserer Compositionen, in der kleineren Kirche zu Legden im Münsterlande dagegen ein vollständiges Fenster, in rhythmisch geordneten Kreisbildern der Stammbaum Christi, ausgehend von dem als Kreuz gestalteten paradiesischen Baume des Lebens, schliessend mit dem thronenden von den sieben Tauben des heiligen Geistes umgebenen Christus [1]). In der Stiftskirche zu Büken an der Weser sind sodann drei sehr schöne Chorfenster, freilich mit starken neueren Ergänzungen, erhalten, welche in zahlreichen Darstellungen die Geschichte Christi, des heiligen Nicolaus und des heiligen Maternianus erzählen. Die beiden Seitenfenster schliessen schon im Spitzbogen, aber in den architektonischen Umrahmungen und im Blattwerk überwiegen noch die Formen des romanischen Styles [2]). Bedeutender sind die Fenster der Chornische von St. Cunibert in Köln, drei grössere und mehrere kleinere, ohne Zweifel um die Zeit der Einweihung 1247 entstanden und vollkommen dem edlen spätromanischen Style dieser Zeit entsprechend. An dem mittleren Fenster, dessen Inhalt die über einander dargestellten Hauptmomente der Geschichte Christi, Verkündigung, Geburt, Kreuzigung, Auferstehung und Himmelfahrt mit begleitenden Engeln und Propheten bilden, ist ausser der Farbenschönheit auch die räumliche Anordnung zu rühmen, die geschickte und künstliche Verbindung von Medaillons und Halbmedaillons mit gewissen, den schlanken Fensterwänden parallelen senkrecht aufsteigenden Linien, und die Verwendung des Eisengerüstes zu einer kräftigen Betonung dieses architektonischen Grundgedankens [3]). Die beiden anderen grösser en Fenster zur Seite enhalten Scenen aus dem Leben des heiligen Cunibert, die kleineren Fenster einzelne Heilige, unter denen namentlich die weiblichen sich durch Schlankheit und Zartheit, verbunden mit feierlicher Haltung, auszeichnen. Dass man dies Fenster schon damals als etwas Ausgezeichnetes anerkannte, beweist der Umstand, dass es in einem der beiden Chorfenster der Kirche zu Heimersheim an der Ahr in verkleinerter Nachbildung vorkommt, indem dasselbe nicht nur jene fünf geschichtlichen Scenen mit ganz ähnlichen Motiven wiederholt, sondern auch in seiner Einrahmung eine Abbreviatur der dort angewandten reicheren

---

[1]) Lübke a. a. O., S. 335.

[2]) Farbig publicirt in den mittelalt. Baudenkmälern Niedersachsens, Heft 11 und 12, Hannover, 1866.

[3]) Boisserée, Niederrhein, Taf. 72. — Aquarelle der übrigen Fenster in dem Kupferstichcabinet zu Berlin.

Formen giebt[1]). Auch die Glasmalereien in den rundbogigen Fenstern der Kirche zu Neuweiler im Elsass, starre Gestalten in einfacher Haltung, werden noch der ersten Hälfte des Jahrhunderts angehören[2]). Die meisten übrigen Glasmalereien dieser Provinzen sind dagegen jünger und finden sich in gothischen Maasswerkfenstern. Die der Klosterkirche zu Altenberg bestehen, soweit sie noch aus dem dreizehnten Jahrhundert herrühren, der Cistercienserregel gemäss nur aus grau in grau ausgeführten, aber sehr geschmackvollen Mustern und Blumengewinden[3]), die in der Kirche zu Wimpfen im Thale, jetzt im Museum zu Darmstadt, geben dagegen auf farbigem, teppichartig oder mit Rankengewinden verziertem Grunde in einzelnen Medaillons die Geschichte Christi mit alttestamentarischen Parallelen in derber, kräftiger Zeichnung[4]). Bedeutender ist im Strassburger Münster die Reihenfolge deutscher Könige und Wohlthäter des Stiftes, welche, an ihrer Spitze die anbetenden heiligen drei Könige und das Christuskind, die Fenster des nördlichen Seitenschiffes füllen. Es sind einzelne statuarische Gestalten, je eine in jedem Bogenfelde unter einem gothischen Baldachin, aber in edler Form und stylvoller Gewandung und in prachtvollen wohlgewählten Farben ausgeführt[5]). Einige Ueberreste, Darstellungen der thronenden Madonna, Brustbilder Christi und der heiligen Jungfrau in Blattwerkumrahmung, welche eine Mischung romanischer und frühgothischer Behandlung zeigen, befinden sich in dem nördlichen Arm des Kreuzganges der Klosterkirche Wettingen bei Baden in der Schweiz[6]). Ausserhalb dieser westlichen Provinzen kommen Glasgemälde noch seltener und fast nur sporadisch vereinzelt vor. So finden sich in österreichischen Klöstern einige werthvolle Arbeiten, selbst aus früher Zeit. Heiligenkreuz besitzt herrliche Fenster theils mit Teppichmustern theils mit farbigen Gestalten einiger Für-

1) Müller, Beiträge zur deutschen Kunst und Geschichtskunde, I, Taf. 9.

2) Lasteyrie, a. a. O., Taf. 1.

3) Abbildungen bei Schimmel, Altenberg.

4) Müller a. a. O., Taf. 18.

5) Mit Recht nimmt Kugler, Gesch. d. Malerei I, 2. Auflage, 205 an, dass dem Johann von Kirchheim, pictor vitrorum in ecclesia Argentinensi, welchen man in einer Urkunde vom Jahre 1348 entdeckt hat, nur die in der 1331 gestifteten Katharinenkapelle vorhandenen Glasgemälde (vgl. Schreiber, das Münster z. Strassburg, S. 69), und nicht (wie bei Lasteyrie a. a. O., Taf. 40) die jener Königsreihe zuzuschreiben sind, wogegen ich seinem ungünstigen Urtheil über diese (vgl. auch kl. Schr. II, 517) keineswegs beistimmen kann. — Viollet-le-Duc, Dict. IX, p. 444 geht von Vorstellungen aus, die er nur auf Grund der französischen Stylentwickelung gewonnen, wenn er diese Strassburger Fenster schon in das XII. Jahrhundert setzt.

6) Publicirt von Lübke, Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Band XIV, Heft 5.

sten aus dem Babenberger Hause, in Umrahmungen und mit Blattwerk, das noch entschieden romanischen Styls ist[1]. Auch in Klosterneuburg werden von den Glasmalereien, welche den 1279—1291 gebauten Kreuzgang schmückten noch einige jetzt an anderer Stelle willkürlich zusammengefügte Reste bewahrt, die an der Grenze dieser Epoche stehen[2]. Die zweitheiligen Maasswerkfenster enthielten Darstellungen aus dem alten und dem neuen Testamente sowie aus Legenden der Heiligen, mitunter in sichtlicher Nachahmung des berühmten in demselben Kloster befindlichen Verduner Email-Altars, von dem später die Rede sein wird, gut componirt, anmuthig in den Typen der weiblichen und jugendlichen Köpfe, wie in den Bewegungen, dabei doch in reiner, strenger und schöner Zeichnung.

Im mittleren Deutschland können wir noch weniger aufweisen. In der Elisabethkirche zu Marburg in sehr zerstörten Fenstern äusserst geschmackvolle Muster auf farbigem Grunde[3], im Dome zu Halberstadt wenig bedeutende Ueberreste, ferner noch ein Fenster mit dem gekreuzigten Heiland und den Stiftern im Chor der Klosterkirche zu Heilsbronn[4], das ist wohl ziemlich Alles, was wir dem dreizehnten Jahrhundert mit Sicherheit zuschreiben können. Allerdings ist auch bei uns Vieles durch Unfälle, falschen Geschmack oder Vernachlässigung zerstört, allein schwerlich mehr als in Frankreich, und selbst die Nachrichten über Arbeiten aus dieser Epoche[5], lassen nicht auf eine grosse Thätigkeit dieses Kunstzweiges schliessen. Dass diese Erscheinung nicht durch Mangel an technischem Geschicke oder an Farbensinn zu erklären ist, beweist ebensosehr die Vortrefflichkeit der wenigen erhaltenen Glasgemälde als die lange Blüthe der Wandmalerei. Wir kommen daher zu dem bemerkenswerthen Resultate, dass in Frankreich die neue Gattung, in Deutschland die ältere Kunst der Wandmalerei die grössere Neigung für sich hatte. Und dies erklärt sich denn auch schon vollkommen aus der Baugeschichte beider Nationen, obgleich es noch tiefere Gründe haben mag. Der gothische Styl forderte und begünstigte die Fenstermalerei

---

[1] Publicirt von Camesina, Jahrbuch der k. k. Centralcommission, Bd. III, S. 190 und Taf. XXIII—XXVII, farbig in den mittelalterl. Kunstdenkmalen des österr. Kaiserstaates, Taf. V. Die Grisaillen ebenda, Taf. VI und Jahrbuch, Bd. II, S. 279 und Tafel.

[2] Publicirt von Camesina, Jahrbuch der k. k. Centralcommission, Bd. II, S. 170 und Tafeln, in sehr schöner und correcter Darstellung. Vgl. dort die urkundlichen Nachweise im Text über das Vorkommen von Glasmalern in Klosterneuburg schon seit Mitte des dreizehnten Jahrhunderts, und die Notizen S. 186, welche darthun, dass wenigstens einige Fenster noch aus den Schlussjahren dieses Jahrhunderts herrühren.

[3] Moller, Denkmäler, II, Taf. 16.

[4] Von Stillfried, Alterthümer des Hauses Hohenzollern.

[5] Gessert, a. a. O., S. 70 ff. meist nach Fiorillo's zerstreuten Allegaten.

während er jener anderen Kunst die Wandflächen entzog. Dem romanischen Gebäude war dagegen der Farbenglanz der Glasgemälde nur ein, wenn auch erwünschter, doch entbehrlicher Schmuck, während er, abgesehen von der Schwierigkeit, das Glas unbeschadet der Zeichnung in den grossen getheilten Fenstern zu festigen, mit der hergebrachten Wandmalerei nicht wohl harmonirte. Neben den durchglänzten prachtvollen Farben des Glases erscheinen Wandgemälde, namentlich nach der Technik des dreizehnten Jahrhunderts, matt und trübe, während wiederum ihre strengere, besser durchgebildete Zeichnung die Unvollkommenheiten jener schwierigen Technik auffälliger macht. Es ist daher begreiflich, dass die Deutschen, so lange ihre Bauwerke mehr den romanischen Charakter trugen, die Kosten reicher ausgestatteter Fenster sparten und sich mit den trüben kleinen Scheiben, welche die damalige Glasfabrikation bot, begnügten, um ihre Wände mit ernsteren Kunstleistungen zu schmücken.

In **England** hat der puritanische Eifer von Cromwell's Soldaten so gründlich aufgeräumt, dass man sich nicht wundern kann, wenn die Zahl der Ueberreste dieser zerbrechlichen Gattung gering ist. Indessen ist es wahrscheinlich, dass schon unter Heinrich II. und Eleonore, welche wir bereits als Stifter von Glasgemälden kennen gelernt haben, diese Kunst aus ihren französischen Provinzen auch nach England übertragen wurde, auch finden wir in den Seitenschiffen des Chors der Kathedrale von **Canterbury** Glasmalereien auf tiefblauem Grunde, welche denen von St. Denis und Angers gleichen und mithin wohl schon bald nach der Vollendung dieses Chors um 1180 entstanden sein mögen. Aus dem dreizehnten Jahrhundert haben wir die Bestellungen Heinrich's III. für ausgedehnte Glasmalereien in einigen Kapellen in Westminster und in seinem Schlosse in Northampton und zwar in einer Weise, welche darauf schliessen lässt, dass diese Kunst damals in England schon sehr verbreitet war[1]). Auch sind in den Kathedralen von **York** und **Lincoln**, in Beckets Crown in Canterbury und an einigen anderen Orten noch schöne Glasgemälde erhalten, die dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts angehören dürften. Dennoch aber scheint der ganze Kunstzweig nicht sehr geblüht zu haben, da man, wie schon angeführt, noch im vierzehnten Jahrhundert farbige Gläser gern aus Rouen kommen lies.

Die Technik der Glasmalerei blieb übrigens in Deutschland und Frank-

---

[1]) Fiorillo, Gesch. d. z. K., Bd. 5, S. 92 und 103. Auffallend ist namentlich die eine dieser Bestellungen Liberat. 36, Henr. III, Mandatum vic. Northampton, quod fieri faciat in castro North. fenestras de albo vitro, et in eisdem historiam Lazari et Divitis depingi), indem daraus hervorzugehen scheint, dass auf weisses Glas gemalt werden sollte. Wahrscheinlich aber wollte der König nur anordnen, dass die Fenster im Ganzen aus farblosem Glase bestehen, aber, etwa in einem Medaillon, jene Malerei enthalten sollten.

reich, und also gewiss auch in England während des ganzen Laufes dieser Epoche dieselbe, wie sie schon Theophilus beschreibt. Man kannte nur eine Farbe, welche sich durch Brennen mit dem Glase vereinigte, und zwar eine schwarzgraue, das s. g. Schwarzloth, man musste daher das Bild aus so vielen verschiedenen Stücken schon in der Fritte gefärbten Glases zusammensetzen, als es Farben enthalten sollte, und benutzte jenen Farbstoff nur zur Hineinzeichnung der Details und der Schatten. Man entwarf zu diesem Zwecke, wie Theophilus lehrt, das Bild des ganzen Fensters auf einem dazu vorbereiteten Brette, schnitt dann die einzelnen Glasstücke, indem man sie auf jenes Brett legte, nach den durchscheinenden Umrissen, bemalte und brannte sie, und verband sie endlich mit Blei zu einem Ganzen. Bei Ornamenten in der Einfassung des Bildes und in Gewändern oder bei Spruchzetteln bestrich man auch wohl den ganzen Streifen mit jener Farbe und zeichnete dann die Verzierungen oder die Buchstaben mit dem Stiele des Pinsels hinein. Dazu kam nun noch, dass die damalige Glasfabrikation nicht leicht grosse Tafeln gewährte, so dass der Maler grössere Felder derselben Lokalfarbe aus mehreren, oft sehr kleinen Stücken zusammensetzen und durch Blei verbinden musste. Man gab deshalb auch selten historische Darstellungen von grossen Dimensionen, sondern brachte lieber mehrere kleinere an, oder richtete sich, wenn doch grössere Figuren gegeben werden sollten, so ein, dass die Verbindung durch Blei auf Theile traf, wo sie weniger auffiel, etwa auf den Gürtel oder auf tiefer beschattete Falten. Man liebte deshalb auch verzierte Gewänder und gab meistens teppichartige, nicht einfache Hintergründe, um die Farbenflächen zu brechen und das Blei weniger auffallend anbringen zu können. Die Zahl der Farben ist nicht gross, Blau, Roth und Gelb, alle in mehreren Tönen, auch wohl Violett, Grün und Braun. Farbloses Glas ist wenig gebraucht und, obgleich schon an sich trübe, meist noch durch Farbenaufstrich gemildert; am meisten kommt es in den Randverzierungen vor. Gesichter und andere Fleischtheile sind zuweilen weiss, häufiger von einem gelblichen, lederfarbigen Tone.

Bei dieser geringen Zahl von Farben war es durchaus nöthig, mit ihnen so abzuwechseln, dass die einzelnen Gegenstände sich von einander ablösten und das Ganze einen gefälligen Eindruck machte. Schon Theophilus giebt eine darauf hindeutende Vorschrift; er räth auf hellen Gründen saphirblaue rothe oder grüne Gewänder, auf Gründen von dunkler Farbe weisse Gewänder anzubringen. In den Monumenten finden wir dies Princip noch mehr ausgebildet und sehr sorgfältig beobachtet. Die Einrahmung hat einen überwiegend hellen Ton, die Gründe sind fast immer dunkel, in den französischen Glasmalereien meistens blau, in den deutschen mehr roth. In den historischen Bildern werden dann die Farben des Grundes vermieden und die demnach übrig bleibenden Farben in wiederkehrender Abwechselung des

Hellen und Dunklen angewendet. So ist auf dem Fenster, welches Segens Bild enthält, der Grund tiefblau mit rothen sich durchkreuzenden Streifen, die Einfassung der Medaillons ein breiter, sich stark absetzender Streifen desselben Roth, dafür kommen aber diese Farben im Inneren der Medaillons gar nicht mehr vor; sie haben vielmehr einen dunkelgrünen Grund, auf dem die Figuren und anderen Gegenstände abwechselnd braun, hellgrün, gelb, grau und weiss gehalten sind. In einem derselben, wo sieben Reiter erscheinen, wechselt dies in der Art, dass je drei neben einander stehende Pferde weiss, gelb und grün in derselben Folge, das siebente allein stehende wieder weiss, und die Gewänder abwechselnd gelb, grau, weiss und braun sind. Man sieht, dass die Maler sich um naturalistische Wahrheit selbst nach den bescheidenen Anforderungen dieser Epoche nicht viel kümmerten, sondern lediglich auf Deutlichkeit der Zeichnung und gefälligen Wechsel der Farbe bedacht waren.

Gegen das Ende des dreizehnten Jahrhunderts traten einige Aenderungen ein, indem man theils grössere Tafeln zubereiten lernte, theils ausser dem Schwarzloth noch einige andere, zur Verglasung geeignete Farben entdeckte, die aber doch nur selten angewendet wurden. Dazu kam, dass die bisherige Anordnung der Compositionen den breiteren, durch mehrere Pfosten in schmale und hohe Felder getheilten Maasswerkfenstern nicht völlig entsprach. Man wagte daher in diesen Feldern einzelne, statuarische Gestalten von grösserer Dimension (in Notre-Dame von Paris waren sie 18 Fuss hoch) anzubringen, gab ihnen hellere Gewandfarben und statt des teppichartigen einen einfarbigen Grund, dessen Fläche man durch einen gothischen Baldachin verminderte. Indessen waren jene Verbesserungen der Technik nicht allgemein bekannt, diese Aenderungen der Anordnung von zweideutigem Werthe, und wir finden daher noch immer Fenster, in denen man dem alten Principe treu blieb. Im Ganzen unterscheiden sich daher die Arbeiten der verschiedenen Abschnitte dieser Epoche nur durch die Zeichnung, durch die gewaltsameren Bewegungen oder die steifere Haltung der früheren und den mehr statuarischen und einfacheren Styl der späteren Zeit.

Bei den technischen Schwierigkeiten, mit denen die Glasmalerei zu kämpfen hatte, musste sie nicht bloss auf naturalistische Wahrheit, sondern auch auf den tieferen Ausdruck und die Bedeutsamkeit, welche die Wandmalerei und Plastik ihren Gestalten geben konnten, verzichten. Aber in der That war dieser scheinbare Mangel eher ein Vorzug, indem er sie ganz von selbst in den eigentlichen Grenzen ihrer Aufgabe hielt. Die Wandmalerei und die Plastik haben die feste Mauer hinter sich, sind daher von ihr, wenigstens dem Gedanken nach, ablösbar und können ohne Verletzung des architektonischen Gefühls mit selbständiger Bedeutsamkeit auftreten. Bei

der Glasmalerei fällt diese Sonderung fort; das Glas des Fensters ist ein Theil der umschliessenden Wand mit einer bestimmten architektonischen Function; es hat dem Inneren das Licht zuzuführen, und muss diese Aufgabe in einer Weise lösen, welche dem Geiste und der Stimmung des gesammten Bauwerks und seiner Glieder entspricht, ohne sich durch allzubestimmte und concentrirte Zeichnung diesem Zusammenhange zu entziehen. Wie sich diese Aufgabe in der Kirche, und zwar in der Kirche des Mittelalters näher gestaltete, kann keinem Zweifel unterliegen. Sie durfte das Licht nicht als das weisse und kalte geben, welches die Dinge der Welt in ihrer verständigen, selbstsüchtigen Trennung beleuchtet, sondern als das Himmelslicht, als Quelle aller Schönheit, zur Farbenpracht des Regenbogens entfaltet. Sie durfte und musste auf diesem Farbengrunde auch das Höchste der Schöpfung, den Menschen in seiner Heiligung erscheinen lassen, aber immer so, dass er der göttlichen Ordnung, die hier durch die architektonische repräsentirt wird, sich unterordne.

Allerdings setzte die Lösung dieser Aufgabe voraus, dass die übrige Architektur in demselben Geiste behandelt war, und namentlich das Element der Farbe, das sich an den Fenstern in seinem höchsten Glanze zeigen sollte, in sich aufgenommen hatte. Neben weissen Wänden erscheint die Glasmalerei als ein bunter, willkürlicher Flecken, neben bemalten das weisse Fenster wie eine Lücke. Der Gebrauch farbiger Fenster hing daher in der romanischen Architektur mit der Gewohnheit durchgeführter Wandmalereien zusammen und erlangte im gothischen Style um so höhere Bedeutung, weil derselbe die Wandmalereien, für die er keine Flächen besass, aufgab, aber die Farbe beibehielt und sie, indem er sie als das Mittel nicht historischer Darstellung, sondern architektonischen Ausdruckes benutzte, nur um so inniger mit dem Ganzen verschmolz. Er färbte die feinen Glieder, in welche sich die Massen auflösten, mit verschiedenen ihren Functionen entsprechenden Tönen, die tragenden mit helleren, die blos füllenden und verbindenden mit dunkleren, die verticalen mit aufsteigenden, die horizontalen mit bandförmigen Mustern, das Blattwerk der Kapitäle mit Gold. Auch die Sculptur war von dieser Regel nicht ausgenommen, auch sie prangte in Gold und Farben, nicht bloss im Innern der Kirchen, sondern auch an den Portalen. Neben dieser durchgeführten Polychromie erschien dann die Glasmalerei als die höchste Steigerung des alle Theile durchdringenden, aber an den undurchsichtigen Steinen nur in elementarer und architektonischer Bedeutung entwickelten farbigen Lebens. Allerdings können wir nicht behaupten, dass in allen gothischen Gebäuden eine vollständige Färbung bestand; häufig mag sie sich auf den Chor beschränkt, häufig ganz gefehlt haben. Aber sie war doch als Postulat gedacht und jedenfalls waren die Wände nicht überweisst, sondern behielten die natürliche, durch die Zeit erhöhete und durch die Schatten

der reichen Gliederung belebte dunkle Farbe des Steines, die schon an sich in einem bestimmten harmonischen Verhältnisse zu den farbigen Fenstern stand.

Das Mittelalter ist in ästhetischen Dingen schweigsam; die geistlichen Schriftsteller besprechen die Malereien nur in Beziehung auf ihre Gegenstände, die Chronisten und Biographen sind nur bemüht, die Freigebigkeit des Stifters oder die reiche Ausstattung ihrer Kirche zu rühmen. Um so wichtiger ist es, dass wir wenigstens eine Aeusserung eines Künstlers haben, der zu Kunstgenossen spricht und die Auffassung schildert, mit der er diese Vielfarbigkeit betrachtete. Es ist wieder der so oft erwähnte Theophilus. Nachdem er nämlich in den beiden ersten Büchern seines Werkes von der Malerei auf Wänden, Tafeln und Fenstern gehandelt hat, leitet er das dritte, in welchem er von der Bereitung des Kirchengeräths sprechen will, durch eine feierliche Vorrede ein, in welcher er die Künstler, für die er sein Werk bestimmt, über etwanige Zweifel zu beruhigen und in ihrem Streben zu ermuthigen sucht. Durch den Mund Davids, so beginnt er, lehre Gott uns belehrt, dass er an der Pracht seines Tempels Gefallen finde. Darum solle der Künstler fest glauben, dass der Geist Gottes sein Herz erfüllet habe und durch die sieben Gaben des heiligen Geistes ihn leiten werde. Von diesen beseelt, redet er ihn dann weiter an, schmückst du, vertrauensvoll zum Werke schreitend, das Haus Gottes mit aller Zierde, stattest Wände und Decke mit verschiedener Arbeit und mannigfachen Farben aus und giebst dem Beschauer ein Bild des himmlischen Paradieses, das in bunten Blumen blühet, in Gras und Blättern grünet, damit er Gott den Schöpfer in seinen Geschöpfen preise und als wunderbar in seinen Werken rühme. Das Auge, fährt er fort, weiss nicht, wohin es sich wenden soll; die Decke glänzt wie ein reiches Gewand, die Wände sind ein Bild des Paradieses; wenn es die leuchtenden Fenster betrachtet, ist es von der unaussprechlichen Schönheit des Glases und von der Mannigfaltigkeit prächtiger Farben entzückt[1]. Er schliesst hieran die Ermahnung, nun, nachdem das Haus des Herrn geschmückt sei, das noch Fehlende zu ergänzen und auch die Geräthe zum Dienste des Altars in gleicher Weise auszustatten.

---

[1]) His virtutum stipulationibus (durch die Gaben des h. Geistes) animatus, domum Dei, fiducialiter aggressus, tanto lepore decorasti et laquearia seu parietes diverso opere diversisque coloribus distinguens paradysi Dei speciem floribus variis vernantem gramine foliisque virentem et Sanctorum animas diversi meriti coronis foventem quodammodo aspicientibus ostendisti, quodque creatorem Deum in creatura laudant, et mirabilem in operibus suis praedicant, effecisti. Nec enim perpendere humanus oculus cui operi primum aciem infinget; si respicit laquearia, vernant quasi pallia; si considerat parietes, est paradysi species; si luminis abundantiam ex fenestris intuetur, inaestimabilem vitri decorem et operis pretiosissimi varietatem miratur.

Ich weiss keine Stelle, welche wie diese uns eine so befriedigende, so sehr durch die Kunstwerke bestätigte Auskunft über die Stimmung der mittelalterlichen Künstler gewährte. Sie gingen, wie es nicht anders zu erwarten und zu wünschen war, von religiösen Empfindungen aus, stützten sich auf Worte der Schrift, erwarteten ihre Begeisterung von den Gaben des heiligen Geistes. Aber diese Religiosität war nichts weniger als ascetisch strenge oder trübe; jene moderne Auffassung, welche an den Glasgemälden die mystische, ehrfurchterweckende Dunkelheit bewundert, war ihnen fremd. Ueberall, wo derselben erwähnt ist, wird vielmehr die Mannigfaltigkeit ihrer Farben, die Menge des durchscheinenden Lichtes gerühmt. Wenn Albrecht von Scharfenberg in seiner Bearbeitung des Titurel bei der Beschreibung des Tempels von Monsalwatsch alle Theile mit den kostbarsten Edelsteinen verziert darstellt, wenn er die Fenster aus Beryllen und Krystallen zusammensetzt, die soviel Tag einliessen, dass das Auge davon verletzet sei[1]), wenn er die „Reichheit" des ganzen Gebäudes überall rühmt, so sind das zum Theil Uebertreibungen eines schwülstigen Dichters des vierzehnten Jahrhunderts. Aber es liegt ihnen doch noch das Gefühl der älteren Generation zum Grunde, welches Theophilus schildert; auch er möchte alle Pracht und allen Glanz in der Kirche vereinigen. Offenbar hängt seine künstlerische Begeisterung mit einem warmen Gefühle für die heitere Schönheit der Natur zusammen. Freilich ist sie nicht Gegenstand und Aufgabe seiner Kunst; diese beschäftigt sich nicht mit der gemeinen, irdischen Welt, sondern mit einer verklärten, deren Vorstellung sie in der Seele des Beschauers hervorrufen will. Aber die Farben dieser verklärten Natur nimmt sie eben aus der wirklichen. Theophilus will ausdrücklich, dass der Beschauer der Kirche die Wunder Gottes in der Schöpfung preise; er erinnert an die Blumen des Frühlings, an das Grün in Wäldern und Thälern, er verschmähet es nicht, den Glanz eines schillernden Gewandes zur Vergleichung heranzuziehen. Wenn das Mittelalter kein scharfes Auge für das Einzelne der Natur hatte, weil es darin nur symbolische Beziehungen suchte, so war es doch höchst empfänglich für das Ganze der natürlichen Erscheinung, für den reichen Farbenglanz, der mit tausendstimmigem Chore den Schöpfer preist und die Menschenseele erfreut, und wusste die leuchtendsten Farben,

---

[1]) San Marte, Leben und Dichten Wolfram's von Eschenbach, Th II, S. 122:

Berillen und Cristallen
Waren da für Glas gesetzet;
Dadurch begunde fallen
Des Tags so viel, das leicht da wär' geletzet
Ein Aug', ob es die Länge freveulicher
Darin sehende wär'.

die kräftigsten Töne aus der Natur in das künstlerische Werk zu übertragen. Diese Farbenlust war das vermittelnde Element zwischen der kirchlichen Strenge und der überströmenden Jugendkraft des Zeitalters. Gerade durch diese Verbindung wurde die Kunst des Mittelalters so stark und so wirksam: sie war erhaben und doch populär, der strenggläubige ernste Mönch und der lebensfrohe, jugendlich kräftige Laie, die scholastische Kirchenlehre und Symbolik und die Naturgefühle, welche den ritterlichen Sänger erfüllten und im Volksliede einen ahnungsvollen Ausdruck hatten, fanden in ihr gleiche Befriedigung; alle Extreme waren in dem wunderbaren Accorde ihrer vielfarbigen Pracht verschmolzen und versöhnt.

Selbst an den Fussböden, bei denen die neuere Zeit seit dem siebzehnten Jahrhundert sich fast immer mit farblosen oder höchstens mit einfach wechselnden Fliesen begnügte, äusserte sich dies allgemeine Gesetz der Vielfarbigkeit. Allerdings stammte der Gebrauch musivischer Auslegung des Bodens aus der antiken Welt, war von ihr auf die italienischen Basiliken und demnächst in die der nördlichen Länder übergegangen. Während aber die dazu erforderliche Technik dort bald so vergessen wurde, dass man, wie wir durch Leo von Ostia wissen, im elften Jahrhundert byzantinische Arbeiter herbeirufen musste, erhielt sie sich diesseits der Alpen länger und wurde theils zu bloss decorativer Ausstattung, theils aber auch zu historischen oder symbolischen Darstellungen benutzt. Schon im elften Jahrhundert wird der vielfarbige Schmuck des Bodens rühmend erwähnt [1]), und eine tadelnde Aeusserung des h. Bernhard beweist, dass im folgenden auch figürliche Darstellungen hier gewöhnlich waren [2]). Auch haben sich aus dieser Zeit manche Ueberreste oder Beschreibungen erhalten, welche diese Darstellungen als sehr umfassend erweisen. Im Dome zu Hildesheim fand man einen solchen Mosaikboden, auf welchem die Tugenden und zwei historische Scenen, von denen das Opfer Abrahams noch erkennbar, von einer Einrahmung umschlossen waren, welche auf der oberen Seite das Symbol der Dreieinigkeit, ein dreifaches Gesicht, unten die Personificationen der vier Elemente, an den Seiten aber, Vita und Mors, also das menschliche Leben zwischen Gott und der Natur enhielt [3]). Verwandte Gedanken waren in dem Mosaikboden des Chores von St. Remy in Rheims ausgeführt; denn

---

[1]) Abt Eberhard von Tegernsee († 1091) „pavimentum in choro et in ecclesia vario lapidum artificio decoravit". Pez, Thesaur. III, 3, 315, bei Wackernagel a. a. O. S. 135.

[2]) Ep. ad Wilhelmum Abb. (Opp. I, 544): At quid saltem sanctorum imagines non venerentur, quibus utique hoc ipsum, quod pedibus conculcatur, nitet pavimentum; saepe spuitur in os angeli, saepe alicujus sanctorum facies calcibus tunditur transeuntium.

[3]) Piper, Christl. Kunstmythol. II, 700.

auch hier sah man zunächst dem Altare Abraham's Opfer und andere alttestamentarische Symbole für den Tod Christi, im vorderen Raume aber die Erde, eine männliche, auf dem Okeanos sitzende Gestalt, umgeben von den vier Paradiesesflüssen, Jahreszeiten und Tugenden, so wie weiterhin von den zwölf Monaten und Sternbildern[1]. Auch das Mosaik, welches im dreizehnten Jahrhundert in der Kathedrale von Canterbury vor dem Schreine des Thomas Becket angebracht wurde, enthält durch Zusammensetzung von farbigen Steinen auf Medaillons von dunklem Marmor die Gestalten und Zeichen von Tugenden und Lastern, Sternbildern und Monaten.

Anfangs bediente man sich zu diesem Zwecke, ganz nach römischem und italienischem Vorbilde, des natürlichen Steines, so gut man ihn hatte; noch die Gestalt des Abtes Gilbertus von Laach, auf seiner, jetzt im Museum zu Bonn befindlichen Grabplatte aus der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts und einige nicht mehr erkennbare Darstellungen legendarischer Hergänge in der Krypta von St. Gereon in Köln, welche um 1200 entstanden zu sein scheinen, sind mit grossen Würfeln natürlichen Steines ziemlich roh ausgeführt[2]. In England, wo man schon frühe nach dem Auslande hinblickte und fremde Künstler und Stoffe benutzte, suchte man sogar in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts die erneuerte italienische Technik des Mosaiks sich anzueignen. Das im Jahre 1260 oder 1270 errichtete Grabmal Eduard's des Bekenners in der Westminsterabtei ist von einem Petrus[3], der sich römischer Bürger nennt, in der Weise der Cosmaten und in Marmor musivisch geschmückt, und in dem Marmormosaik, unter welchem der im Jahre 1283 verstorbene Abt Richard de Ware ruhet, rühmt die Inschrift wortspielend, dass er die Steine, welche er jetzt trage, aus Rom hierher getragen habe[4].

An anderen Orten, wo man die Kunst mit einheimischen Mitteln befriedigen musste, kam man indessen schon im zwölften Jahrhundert darauf, den Mangel an Marmorstücken durch glasirte Ziegel zu ersetzen, denen man vor dem Brennen durch Aufstreichen anderer Erdarten verschiedene Farben gab. Man begnügte sich dabei aber nicht mit dem blossen Farbenwechsel viereckiger Platten, sondern gab den Steinen nach Maassgabe einer

[1] Dom Marlot, Hist. de la Ville de Rheims II, 542, bei Didron Annal. archéol. X. 61 ff.

[2] Kugler kl. Schr. II, 284.

[3] Dass es nicht (wie Vertue und Walpole annehmen) Pietro Cavallini gewesen sein kann, ist ausser Zweifel, da dieser später lebte. Fiorillo, G. d. z. K. Bd. V, S. 108. In der Inschrift ist das Jahrzehent (sexageno oder septuageno) nicht mehr deutlich.

[4] Abbas Richardus de Wara, qui requiescit hic, portat lapides, quos huc portavit ab urbe.

zum Grunde gelegten Zeichnung verschiedene ineinandergreifende Formen und erlangte so sehr mannigfaltige Muster. Die älteste uns bekannte Arbeit dieser Art, wiederum in dem Bau des Suger im Chore von St. Denis, zeigt eine fortgeschrittene Technik und einen grossen Reichthum der Erfindung. Der Boden jeder einzelnen Kapelle besteht nicht aus einem einzigen, sondern aus vielen, streifenförmig nebeneinander herlaufenden, sehr originellen Mustern. Bald sind es gelbe und schwarze, verschiedenartig zusammengesetzte Polygone oder Dreiecke, bald rothe und schwarze Kreislinien, die sich auf einem Grunde von unglasirten Steinen durchschneiden, bald endlich eiförmige Figuren, welche zu dreien aneinandergestellt ein sphärisches Dreieck umschliessen. Eines dieser Muster besteht aus schwarzen Quadern mit der französischen Lilie in gelber Farbe, wobei aber jede dieser Quadern aus sieben Stücken zusammengesetzt ist, von denen drei die Lilie, vier den Grund bilden. Mehrmals sind auch grössere Ziegel, kreisförmige, viereckige, polygone oder künstlicher gestaltete, in der Mitte durchbrochen und durch einen entsprechenden Stein von anderer Farbe ausgefüllt. Einige Male wurde dies Verfahren auch zur Ausführung von Figuren auf Grabsteinen benutzt; so in St. Bertin in St. Omer auf dem Grabe des schon im Anfange des zwölften Jahrhunderts verstorbenen Sohnes des Grafen Robert von Flandern, und im Kapitelsaale zu Jumièges sogar bei einer Reihe von Aebten. Die Körper sind dabei aus einzelnen, durch Mastix verbundenen farbigen Ziegelstücken zusammengesetzt, also in ganz ähnlicher Weise wie in der Glasmalerei. Dagegen erhielten die Fussböden nun durchgängig nur Muster, wahrscheinlich weil man die Kostspieligkeit figurirter Darstellungen scheute, da sie nur durch eigends dazu gefertigte Formen gebildet werden konnten. Im dreizehnten Jahrhundert erfand man jedoch ein Mittel, die Procedur zugleich zu vereinfachen und zu vervollkommnen. Man drückte nämlich in den weichen Thon des geformten Ziegels eine in Holz geschnittene Figur von beliebiger Zeichnung ein, füllte dann diese Vertiefung mit anders gefärbte Erde, und erlangte so auf demselben Steine ein mehrfarbiges Bild, dem man auch freiere Zeichnung geben konnte als vermittelst blosser Zusammensetzung einzelner Steine. Daher bestehen die Fussböden nun meistens aus Blumen und zierlicheren Arabesken, abwechselnd mit Löwen, Adlern, Greifen und ähnlichen Thieren, welche, in beliebiger Ordnung wiederkehrend, einen sehr reichen und würdigen Steinteppich bilden. Die geschmackvollste Leistung dieser Art ist der Boden des quadraten Kapitelsaales im Kloster St. Pierre-sur-Dive in der Normandie. Die Anordnung ist nämlich so, dass um ein Medaillon in der Mitte des Saales acht concentrische Kreise sich herumlegen, jeder aus Steinen gleicher Zeichnung zusammengesetzt, aber von den anderen verschieden, während endlich die Ecken wieder andere Motive enthalten. Die Farben sind nur Schwarzbraun und ein weissliches

Gelb [1]), und zwar so, dass in den inneren Kreisen stets gelbe Zeichnung auf schwarzem Grunde, in den äusseren, anfangs abwechselnd, nachher überwiegend, schwarze Zeichnung auf gelbem Grunde steht, so dass sich dann die Ecken, in welchen wieder die dunkle Farbe vorherrscht, von dem nächsten Kreise scharf absetzen und durch ihre Farbenverwandtschaft mit den inneren das Ganze zusammenschliessen. Zuweilen finden sich auch statt dieser bedeutungslosen Figuren symbolische, das Kreuz, das Lamm, der Pelikan, die Zeichen der Evangelisten, einige Male auch menschliche Gestalten. Unter den Fragmenten eines Fussbodens, welche jetzt in einer Seitenkapelle der Kathedrale von St. Omer gesammelt sind, erkennt man die sieben freien Künste mit ihren Attributen, die Monate, mancherlei Thiere, einen Elephanten, einen Centaur, endlich auch die Bilder mehrerer Ritter zu Ross und in voller Rüstung, mit einer Umschrift, welche sie nennt und als Geschenkgeber und zwar einzelner Steine bezeichnet [2]). Dem Style nach ist die Arbeit vom Ende des dreizehnten Jahrhunderts. Im Priorate der Kathedrale von Ely, in der Kapelle des Priors John von Crowdon sind vor dem Altar Adam und Eva, ihre Figuren lederfarbig und aus mehreren Ziegeln zusammengesetzt, nebst dem Baume der Erkenntniss und mehreren Thieren dargestellt [3]). In der längst abgebrochenen Kathedrale zu Hamburg war sogar ein Denkmal des Papstes Benedict V. mit seiner Gestalt in natürlicher Grösse und mit Heiligengestalten an den Seiten derselben ganz in Ziegeln ausgeführt, deren zwölf jene grosse Gestalt bildeten, dem Style nach im dreizehnten Jahrhundert [4]).

Der Hauptsitz dieser Technik scheint das nördliche Frankreich, besonders die Normandie gewesen zu sein, wenigstens sind hier die zahlreichsten und bedeutendsten Ueberreste [5]); auch findet man in englischen Urkunden,

---

[1]) Das Gelb ist in allen diesen Ziegelmustern vorherrschend und zwar deshalb, weil der weisse Pfeifenthon, welcher als ein vorzugsweise geeigneter Stoff überall angewendet wurde, durch die Glasur eine gelbliche Farbe erhält.

[2]) Z. B. Fulco filius Johannis de Sancta Adelgunda dedit istum lapidem in honorem Sancti Audomari. — Vgl. Gailhabaud l'architecture etc. Bd. II und Ann. archéol. Vol. XII, S. 137 mit Abbild.

[3]) Allerdings wahrscheinlich erst vom Anfange des vierzehnten Jahrhunderts.

[4]) Acta Sanct., Propylaeon Maji p. 164.

[5]) Die französische Literatur über diesen Gegenstand ist nachgerade sehr reichhaltig. Vgl. zunächst Caumont, Bull. monum. 1848, p. 712, und im Abécédaire d'Archéologie, sowie eine Reihe von Aufsätzen in Didron's Annales archéologiques, Vol. IX, X, XI und XII. Ausserdem sind mehrere bilderreiche Werke angekündigt und theilweise erschienen: Wallet, Descr. du pavé de l'ancienne Cath. de St. Omer; Emile Amé, les carrelages émaillées du moyen âge et de la renaissance dans le dép. de l'Yonne, mit 50 farbigen Tafeln; Ed. Fleury, Etude sur le pavage émaillé dans le dép. de l'Aisne, mit 200 Zeichnungen; endlich Alfred Ramé, Etudes sur les carrelages

dass solchen Ziegeln noch spät der Name der normannischen beigelegt wird. Indessen hat man auch in England an mehreren Orten vereinzelte Ueberreste und neuerlich im Kapitelhause von Westmünster einen fast ganz erhaltenen Boden von Ziegelmosaik entdeckt[1], welche sämmtlich noch aus dem dreizehnten Jahrhundert zu stammen scheinen[2].

Nicht minder sind fast in allen Gegenden Deutschlands Ueberreste entdeckt. Zu den ältesten gehören die aus dem Kloster Altenzelle stammenden, welche jetzt im vaterländischen Museum zu Dresden bewahrt werden, indem sie, obgleich schon dem dreizehnten Jahrhundert angehörig, wie jene französischen Mosaikböden des zwölften, durch sinnreiche Zusammenfügung verschiedengeformter Ziegelstücke ein sehr geschmackvolles Muster bilden. Aus derselben Zeit stammen dann auch die, mit welchen der Chor der Kirche zu Doberan in Mecklenburg ausgelegt ist, und die in der benachbarten Kapelle zu Althof gefundenen. Sie sind schon nach der zweiten Verfahrungsweise gearbeitet und enthalten auf einzelnen viereckigen Tafeln auf rothbraunem Grunde Centauren, Drachen, Löwen und andere Thiere. Die jetzige Kirche zu Doberan ist erst im vierzehnten Jahrhundert erbaut, die Ziegel sind aber aus dem älteren Bau beibehalten, indem einige derselben Art sogar in der schon 1219 — 1232 errichteten Fürstengruft gefunden sind. Auch weist der Styl auf das dreizehnte Jahrhundert. Sehr merkwürdig ist, dass einige dieser Ziegel mit denen der romanischen Kirche des 1147 gestifteten Cistercienserklosters zu Hovedöe bei Christiania in Norwegen so genau übereinstimmen, dass sie nothwendig mit denselben Formen[3] ge-

historiées du XII. au XVII. siècle. Decorde, pavage des églises dans le pays de Bray, 1858. Einen sehr lehrreichen Artikel enthält auch das Dictionnaire de l'Architecture von Viollet-le-Duc, Vol. II, p. 259 ff.

[1]) Vgl. den Bericht über diese Entdeckung in der Archaeologia brit. XXIX, p. 390. — Die Zeitschrift The Reliquary, vol. XI, 1870 — 71, theilt ein schönes Ziegelmosaik in der Kirche zu Wirksworth, Derbyshire mit, neu entdeckt durch Herrn Llewellyn Jewitt, der im Texte angiebt, dass solche Ziegel zu Repton fabricirt wurden.

[2]) Vgl. den Artikel Tiles for paving in Parker's Glossary of Architecture und die daselbst gegebenen Abbildungen.

[3]) Lisch (Blätter zur Geschichte der Kirchen zu Doberan und Althof, Schwerin 1854), welcher diese merkwürdige Thatsache mittheilt und mit Abbildungen belegt, will darin ein Argument zu Gunsten der früher erwähnten Hypothese einer Einwirkung norwegischer Kunst auf die südlicheren Länder finden. Allein offenbar ist der Zusammenhang ein anderer. Hovedöe war eine Stiftung des erst kurz vorher gegründeten Klosters Kirkstall in England, und bekanntlich standen die Cistercienserklöster in der ersten Zeit des Ordens in enger Verbindung mit den Mutterklöstern. Ohne Zweifel hat daher das norwegische Kloster bei jenen Ziegeln nicht norwegische, sondern französisch-englische Technik angewendet. Auch Doberan war aber ein Cistercienserkloster, und so ist es sehr denkbar, dass es nicht bloss die Arbeit von Hovedöe

macht sein müssen. Auch in Lübeck[1]) hat man bedeutendere, und an mehreren Orten des südlichen Deutschlands geringere Ueberreste dieser Technik gefunden.

Wahrscheinlich schmückte man mit solchen glasirten Ziegeln hauptsächlich die Chöre, Kapitelsäle und überhaupt solche Räume, welche dem Zulaufe des Volkes und mithin der Abnutzung durch schwere Tritte weniger ausgesetzt waren, und begnügte sich im Schiffe der Kirchen entweder mit einfarbigen, gemusterten oder mit abwechselnden glasirten und rauhen Steinen. Ueberdies führte die im dreizehnten Jahrhundert aufkommende Sitte, das Schiff mit Grabsteinen zu belegen, zur Zerstörung der älteren Fussböden, so dass wir von denselben hier überall keine Spuren gefunden haben. Indessen hat sich bis auf die neueste Zeit im Mittelschiffe mehrerer Kathedralen oder Hauptkirchen eine eigenthümliche Fussbodenverzierung musivischer Art erhalten, welche man **Labyrinth** oder Bittgang genannt hat, und die aus einer durch dunkleren Stein in der Fläche des Fussbodens bezeichneten spiralförmig oder sonst künstlich gewundenen und dem Mittelpunkte zulaufenden Linie besteht. Das einzige noch erhaltene Exemplar, im Dome zu Chartres, ist kreisförmig[2]), die von St. Quentin, Arras, Amiens waren achteckig, das von Rheims in gleicher Form, aber mit vier kleineren achteckigen Figuren daneben, das von St. Bertin in St. Omer viereckig und endlich das in der Kathedrale zu Poitiers nach einer erhaltenen Zeichnung[3]) oval. Man vermuthet, dass der Zweck dieser sonderbaren Verzierung gewesen, den Gläubigen als Wallfahrtsweg zu dienen, den sie, sei es als Surrogat für eine Pilgerung nach Jerusalem, sei es zur Erinnerung an den schweren Gang des Heilandes vom Hause des Pilatus zum Calvarienberge, den Schlangenwindungen der Linien folgend, betend und vielleicht auch auf den Knien in etwa einer Stunde zurücklegen konnten. Dass sie dazu an einigen Orten benutzt worden, ist sehr wahrscheinlich[4]), indessen ist bei keinem eine bildliche Andeutung dieses Zweckes gefunden, vielmehr war in dem von Amiens das Bildniss des Stifters der neuen Kirche, des Bischofs Eberhard, und des Baumeisters, und in dem zu Rheims der Architekt nebst vier Werkmeistern dargestellt, was eher darauf hindeutet, dass es ein Kunststück der Arbeiter bei Vollendung des Baues gewesen sei. Uebrigens scheint dieser

---

nachgeahmt, sondern wirklich selbst die hölzernen Formen der Figuren von dort, wo sie nicht mehr gebraucht wurden, erhalten hat.

[1]) Milde, Denkmäler bild. Kunst in Lübeck, Heft 2, 1848.

[2]) Dies und einige der unten erwähnten publicirt bei Gailhabaud a. a. O. Bd. II.

[3]) Auber, Hist. de la cath. de Poitiers, Vol. I, p. 296.

[4]) Wenigstens versichert dies Wallet, déscription de la crypte de St. Bertin, in Beziehung auf das Labyrinth von Arras. Ob dies aber ihre ursprüngliche Bestimmung gewesen und ob es kirchlich gebilligt worden, ist mindestens sehr zweifelhaft.

räthselhafte Schmuck von Frankreich ausgegangen zu sein, da er in Deutschland nur ein Mal, und zwar in St. Severin zu Köln [1]), in England, soviel wir bekannt, gar nicht entdeckt worden.

Neuntes Kapitel.

Die Plastik.

Im Anfange der Epoche eilte die Malerei der Sculptur voraus; durch die Miniatur von den neuen geistigen Regungen belebt, als Wandmalerei langsamer architektonischer Zucht unterworfen, schien sie im Besitze aller Mittel zur Ausbildung eines neuen, den Bedürfnissen des Zeitalters entsprechenden Styls. Allein das natürliche Gesetz, welches der Sculptur den Vorrang giebt, war wohl modificirt, aber nicht aufgehoben; ein fester bleibender und maassgebender Styl konnte nur durch die Darstellung in voller körperlicher Rundung erlangt werden. Sobald diese ihn ausgebildet hatte, etwa um 1250, zögerte die Malerei nicht, sich ihm zu unterwerfen, wie wir denn dies bei der Betrachtung ihrer einzelnen Zweige wahrgenommen haben.

Freilich hatte die Sculptur einen längeren Weg zu durchschreiten, eine strengere Schule durchzumachen. Ehe sie es wagen durfte, sich der Natur zu nähern, musste sie sich völlig der ursprünglichen Rohheit entwinden, Maass und Verhältnisse an der Architektur erlernen, sich den geraden Linien und den scharf geschnittenen Profilen dieser herrschenden Kunst anbequemen. Dadurch erklärt sich die auffallende Erscheinung, dass während die Malerei schon freieren Regungen Raum giebt, die Sculptur sich nach der entgegengesetzten Seite hinwendet, und eine Strenge des Styls ausbildet, welche die des früheren byzantinisirenden der Malerei noch übertraf.

Am auffallendsten ist dies gerade in dem Lande, in welchem bald darauf die Sculptur freieren Styls ihre reichsten Blüthen trug, im nördlichen Frankreich [2]). In derselben Zeit, wo die Baukunst den Weg kühner Neuerungen mit Entschiedenheit betrat, an denselben Bauwerken, welche dazu die erste Anregung gaben, bildete sich hier eine plastische Schule der alterthümlichsten Art. Zu ihren frühesten Leistungen gehören die Portale

---

[1]) Kreuser, der christl. Kirchenbau, I, 145.

[2]) Vgl. Viollet-le-Duc, Dict. VIII, S. 96, s. v. Sculpture. — W. Lübke, Gesch. der Plastik, 2. Auflage. Leipzig 1871, Buch IV, Cap. II u. III.

an der Kirche zu St. Denis und an der Kathedrale zu Chartres, deren Bildwerke aus der Zeit des Baues selbst (1140 und 1145) stammen. Hier, wo zuerst das Beispiel vollständiger plastischer Ausschmückung der vertieften Seitenwände mit Statuen, des Bogenfeldes mit Reliefs, der Archivolten mit Statuetten gegeben wurde, finden wir Gestalten von übermässiger Länge, mit hagerem, fast geradlinig gestrecktem Körper, mit kleinen, etwas vorgebogenen Köpfen und herabhängenden Füssen, die Gewandung von scharfen parallelen Falten fast gänzlich bedeckt, auch wohl an den Rändern verziert und mit Edelsteinen geschmückt, mit einem Worte alle Kennzeichen des früheren byzantinisirenden Styls. Die Sculptur war bisher in diesen Gegenden noch wenig geübt, ihre Leistungen scheinen sich auf die rohen Thiergestalten und Köpfe, welche als Consolen dienten, beschränkt zu haben. Es ist daher nicht unwahrscheinlich, dass die Erbauer jener Kirchen, indem sie das Bedürfniss plastischen Schmuckes empfanden, sich, wie dies wenigstens Suger nach seinem Berichte in allen Kunstzweigen that, der Hülfe fremder, herbeigerufener, in der Plastik erfahrener Künstler bedient, und diese aus der nächsten plastischen Schule, also aus Burgund und dem südlichen Frankreich genommen haben werden, wo, wie wir früher gesehen haben, strenge, byzantinisirende Formen üblich waren[1]. Allein jedenfalls kann dies die Eigenthümlichkeiten dieser nordischen Sculpturen nicht völlig erklären, da ihr Styl in der That ein anderer und noch strengerer ist, als jener südliche. Auch lassen die Formen keinen Zweifel, unter welchem Einflusse sie entstanden sind; der architektonische Sinn, der jetzt in diesen Gegenden vorherrschte, bemächtigte sich hier auch der Plastik. Die übermässige Länge der Gestalten hängt damit zusammen, dass die Säulen der Portalwände schlanker geworden sind, sie sind gleichsam mit diesen emporgeschossen; die Falten der Gewänder sind entweder senkrecht oder parallel,

Fig. 183. Fig. 184.



Kathedrale zu Chartres.

[1]) Vgl. Bd. IV, S. 680.

wie die Canneluren der Säulenschäfte, oder fast horizontal sich wiederholend. Es waren Bauleute, welche den Meissel handhabten, und auch hier sich von dem Gesetze des Winkelmaasses nicht losreissen konnten. Freilich machen nun diese dünnen, ausgereckten Gestalten mit ihren wenig belebten, herabhängenden Köpfen auf uns den Eindruck ascetischer Abtödtung; aber gewiss war dieser nicht beabsichtigt. Weder Sugers Bericht lässt darauf schliessen, noch dürfen wir es bei den Arbeitern voraussetzen. Allerdings war die Tradition typischer Würde bei ihnen noch vorherrschend, wie dies die Gestalt des Erlösers zwischen den etwas gewaltsam bewegten Thieren der Evangelisten im Bogenfelde des Hauptportals zu Chartres zeigt, daneben aber erkennt man an den Köpfen, besonders an weiblichen, schon ein lebhaftes Betonen des Individuellen, das zu der Starrheit der Körper und zu ihrer mumienartige Einhüllung in eigenthümlichem Gegensatze steht, und unter den kleineren Statuetten sind Engel von lieblicher Bildung.

Die Beispiele dieses Styls sind nicht so zahlreich, wie man glauben sollte, sei es, dass er in geringerem Umfange geübt wurde, als die spätere, mehr volksthümliche Sculptur, oder dass seine Werke durch spätere Arbeiten verdrängt oder sonst zerstört sind. Die bedeutendste Leistung desselben sind die schon erwähnten drei Portale der Westseite von Chartres[1]; an der Kirche zu St. Denis sind die Statuen aus Sugers Zeit nur an einem Portale des Seitenschiffs, an der Frontseite aber nur die Reliefs erhalten[2]. Ausserdem gehören hierher Portale der Kathedralen zu Mans[3]) und zu Bourges[4]), dort das südliche der Façade, hier ein wahrscheinlich aus einer älteren Bauzeit beibehaltenes Nebenportal, beide noch rundbogig; dann die ausgezeichneten plastischen Arbeiten an der Kathedrale St. Maurice zu Angers, Portale an der Kirche zu St. Loup bei Provins und zu Rampillon (Seine et Marne), so wie an der Abteikirche Bertancourt-les-Dames in der Diöcese von Amiens, und endlich zwei Statuen eines Königs und einer Königin aus der Kirche der alten Abtei Notre-Dame-de-Corbeille[5]),

---

[1]) Die oben beigefügten Zeichnungen sind vom Mittelportale entlehnt; die Arbeit des nördlichen Portals, mit welchem vielleicht der Anfang gemacht wurde, ist eine noch strengere. Vorzüglich publicirt bei Gailhabaud, l'architecture et les arts qui en dépendent, Bd. I. Paris 1858.

[2]) Die Statuen, welche man jetzt an dieser Stelle sieht, sind Erfindungen der Restauratoren des Gebäudes im vermeintlich alten Style.

[3]) Mérimée, Voyage en Ouest, p. 48.

[4]) Abbildungen bei Gailhabaud, monuments anciens et modernes, Vol. II, und in Chapuy moyen âge monum. num. 6. Obgleich rundbogig, dürfte dies Portal jünger sein als das von Chartres, mit dem es in seiner Anordnung grosse Aehnlichkeit hat.

[5]) Eine Abbildung des ganzen Portals in der voyage dans l'ancienne France, Picardie, einzelner Statuen bei Willemin, monumens français, sowie bei Lacroix, les arts au moyen âge et à l'époque de la renaissance.

welche nach dem Abbruche derselben in die Gruft zu St. Denis gelangt sind. An der Kathedrale von Senlis und an den beiden älteren Portalen der Stiftskirche zu Mantes sehen wir gewissermaassen einen Uebergang, indem die strengere Gewandbehandlung noch beibehalten, aber gemässigt und der Natur genähert ist. An Notre-Dame von Paris und zwar an dem Portal St. Anna, dem südlichen, finden wir beide Style, jenen strengeren und den späteren freieren, neben einander, indem man bei dem unter dem Bischofe Pierre de Nemours (1208 — 1219) begonnenen Ausbau der jetzigen Façade Reliefs und Statuetten des zwölften Jahrhunderts verwendet hat, die entweder aus einem älteren Gebäude beibehalten oder beim Beginne des Neubaues unter Moritz von Sully (1163) vorgearbeitet waren [1]. Bemerkenswerth ist dabei die Statue des h. Marcellus am Pfeiler dieses Portals, indem sie, obgleich schon dem dreizehnten Jahrhundert angehörig, eine Accomodation an jene älteren Arbeiten zeigt.

Jedenfalls dauerte die Herrschaft dieses strengeren Styles nur bis zum Anfange des dreizehnten Jahrhunderts. Die Künstler, welche jetzt an die Reihe kamen, gehörten nun schon den städtischen Corporationen an und theilten den Geist der Freiheit, der sich in den Communen regte. Sie arbeiteten an den Kathedralen, in denen nicht bloss der bischöfliche Klerus, sondern auch die Städte ein Zeugniss ihrer Macht und Selbständigkeit ablegen wollten, und brachten ein Gefühl für Lebenskraft und Naturwahrheit mit, dem jene befangene, ängstliche Behandlung nicht mehr zusagte. Wie das Blattwerk der Kapitäle die conventionelle Form ablegte und sich einheimischen Pflanzen näherte, wurden auch die menschlichen Gestalten freier und natürlicher aufgefasst. Die Architektur kam ihnen dabei entgegen, denn auch sie hatte nun breitere und vollere Formen angenommen; die Statuen der Portale brauchten nicht mehr den schlanken, enggestellten Säulen angeheftet zu werden, sondern fanden ihre Stelle in geräumigen Höhlungen, und statt des gedrückten Tympans begünstigte ein hoch aufsteigendes Bogenfeld die Entwickelung des Reliefs. Der ganze Bau athmete Luft und Freiheit, und die Plastik folgte daher auch hier nur dem Impulse der Architektur. Auch die Gegenstände wurden andere; während jener strengere Styl sich mit einfacher Nebeneinanderstellung der Figuren begnügt hatte, gab jetzt der ganze Umfang des Portals einen reichen zusammenhängenden Gedankeninhalt, in welchem auch die Monatsbilder der bürgerlichen Beschäftigungen und Scenen von verständlich moralischer Bedeutung Raum fanden. Es

---

[1] Viollet-le-Duc, Dictionn. de l'Arch. II, 285 glaubt, dass diese Ueberreste von der abgebrochenen Kirche St. Etienne, an welcher um 1140 bedeutende Arbeiten stattgefunden hatten, hergenommen seien; Guilhermy, Itinéraire archéologique de Paris, p. 69, stellt die andere im Texte erwähnte Vermuthung auf.

konnte nicht ausbleiben, dass diese neue Generation sich in einem Gegensatze gegen die ältere fühlte und demselben Ausdruck gab. Daher sehen wir nun plötzlich statt jener hageren und steifen Glieder Gestalten von dreister, breiter Haltung, statt der matt oder demüthig gesenkten Köpfe ein frei gehobenes, muthiges Antlitz, statt der mühsam gelegten Falten volle, weite, fliessende Gewänder, und alles dies mit einer Derbheit und Naivetät, die den schroffsten Kontrast gegen jene Befangenheit bildet, und die nachher in mannigfacher Weise gemildert wurde.

Eine Uebersicht über den chronologischen Gang dieser Entwickelung gewähren uns die Bildwerke auf den Grabsteinen[1]. Die Gestalten der englischen Könige Heinrich II. († 1189) und Richard Löwenherz († 1199), beide in der Abtei von Fontevrault im Anjou, sind noch von starrer Haltung und mit scharf gefalteter Gewandung; aber schon die Gestalt der Gemahlin Heinrichs, der Eleonore von Guyenne († 1204) ist belebter, und die der Wittwe des Richard Löwenherz, Berengaria († 1219), in der Abtei *L'Espau* bei Mans, gehört schon im Wesentlichen dem neuen Style an. Einen weiteren Fortschritt bemerken wir dann an den Grabmälern *zweier Bischöfe* in der Kathedrale von Amiens, des Eberhard von Fouilloy († 1223) und des Gottfried von Eu († 1237), die auch als Beispiele des *Erzgusses* in dieser Gegend bemerkenswerth sind. Beide scheinen gleichzeitig gefertigt, und ihre Züge gleichen sich so, dass an eine genaue Portraitähnlichkeit nicht zu denken ist, aber sie zeigen doch das Bestreben nach einer grösseren Lebenswahrheit im allgemeineren Sinne des Worts. Sehr anziehend und belehrend ist demnächst die reiche Sammlung von Grabsteinen aus der Zeit Ludwigs IX. in der Gruft von St. Denis. Bei der Herstellung dieser Kirche wurden nämlich die Gräber der früheren Könige, Merowinger, Karolinger und Kapetinger, welche wahrscheinlich blosse Denksteine ohne Sculptur gehabt hatten, mit Grabsteinen nach neuerer Weise versehen, die in den Jahren 1263 und 1264 in die erneuerte Kirche übertragen wurden. Die darauf ruhenden Gestalten sind offenbar in Ermangelung von *Vorbildern* willkürlich von den Künstlern erfunden und alle einander ähnlich, nur mit beliebiger Veränderung der Gewandmotive. Die Könige in *langer, bis zum* Knöchel herabgehender, weiter Tunica, mit einem Mantel, der durch eine Schnur auf der Brust gehalten ist, das Haupt von einer mit *Lilien* verzierten Krone bedeckt. Die Rechte trägt das Scepter, die Linke ist immer beschäftigt, die Schnur oder irgend eine Stelle des Mantels zu fassen. Das Haar fällt in einer Locke, die ungefähr einem S gleicht, auf beiden Seiten gleichmässig herunter. Die Frauen sind alle in langen Gewändern, mit dem

---

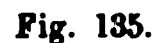
[1]) Vgl. Viollet-le-Duc, Dict. de l'architecture, Bd. IX, Artikel Tombeau, besonders von S. 31 an.

Gürtel über den Hüften, das Haupt mit einem Schleier bedeckt, der bald gerade herunterfällt, bald über der Brust zusammengelegt ist; das Haar in dünneren Locken herabhängend. Körper und Gesichter sind voll und kräftig gebildet, das Gewand in starke geradlinige Falten gelegt. Man sieht, dass die Künstler ihre Aufgabe nicht sehr schwer genommen, sich namentlich nicht bemüht haben, einen grossen Gedankenreichthum zu zeigen. Dass dennoch alle diese Gestalten so würdig, so frei und natürlich sind, beweist, wie gross schon jetzt die Festigkeit und Gleichmässigkeit des Styls war. Die ersten Gräber, bei denen die Künstler die Bestatteten gekannt haben konnten, sind die der beiden jung verstorbenen Prinzen Philipp, Bruder, und Ludwig, Sohn Ludwigs IX. (†1221 und 1224). Sie sind offenbar mit grösserer Wärme behandelt, der Contrast der jugendlichen Köpfe und reichen Gewänder mit der Ruhe des Todes, die Innigkeit, namentlich des letzteren, der mit gefalteten Händen betend dargestellt ist, geben den Eindruck, den die Aufgabe forderte; das Trauergefolge an den Wänden der Sarkophage zeigt den Schmerz in lebendigen und mannigfaltigen Aeusserungen. Aber die Köpfe der Prinzen selbst sind ziemlich unbestimmt; das Schönheitsgefühl war mehr gefördert als das Streben nach Individualität. Die ersten Gräber, welche den Eindruck von Porträtwahrheit geben, sind die Philipps III., des Kühnen († 1285), und seiner Gemahlin Isabella von Aragonien († 1271). Die Tracht des Königs ist noch fast dieselbe wie auf den Gräbern der früheren Dynastien, aber der Kopf spricht bei nicht gerade schönen Zügen, starken Backenknochen, grossem Munde und gespaltenem Kinne den Charakter des Königs, Festigkeit, Rechtlichkeit und Güte sehr bestimmt aus, und der mehr belebte Faltenwurf des Mantels zeigt, dass der Künstler sich der Bedingungen einer naturtreuen Auffassung wohl bewusst war.

Der Styl dieser Grabmonumente war ohne Zweifel immer nur der Reflex von dem der kirchlichen Sculptur und kann uns daher als chronologischer Führer bei diesen dienen; indessen können wir auch hier ungefähr dieselben Stufen der Entwickelung verfolgen. Zu den frühesten Aeusserungen des neuen Styls dürfen wir die Statuetten der Archivolten am Westportale der Kathedrale von Laon rechnen, welche etwa um 1210 gearbeitet sein mögen [1]. Laon war damals eine reiche, dichtbewohnte Stadt, deren Bürger ihre Freiheiten mit bewaffneter Hand vertheidigten, und durch einen von Philipp August bestätigten Friedensschluss (1191) deren Bestätigung erhielten. Man glaubt in diesen etwas später entstandenen kleinen Figuren den kecken, trotzigen Geist der Bürgerschaft zu erkennen; so breit und fest sitzen die Gestalten, so dreist heben sie ihre Häupter, so derb und unausgeführt, aber

[1]) Die unteren Statuen sind zerstört.

doch verständlich und natürlich fallen die Gewänder. Mildere und besser durchgebildete Formen haben die wenige Jahre darauf entstandenen Portalsculpturen der Façade von Notre-Dame von Paris; der heilige Ernst der Apostel und Bischöfe und die Anmuth der Engel und ähnlicher Gestalten sind hier schon feiner, auch in der Gewandbehandlung besser charakterisirt, und daneben macht sich in den Reliefs sowohl die Naivetät und Lebensfrische der reichen Commune als die gelehrte Richtung der Universitätsstadt geltend. Fast bei jedem grösseren kirchlichen Sculpturwerke dieser Epoche kommt der Thierkreis vor, als Andeutung der Entwickelung des menschlichen Lebens aus den Einrichtungen der Schöpfung, aber nirgends ist dies Thema so systematisch und so lebendig behandelt, wie hier, wo der Reihe der Monatsarbeiten noch eine zweite hinzugefügt ist, welche die Erholungen der Menschen in jedem Monate schildert. Ebenso sind am Hauptportale die Tugenden und Laster sehr ausführlich dargestellt, jene als bekleidete weibliche Gestalten, welche auf einer Scheibe irgend ein ihnen entsprechendes Thier oder anderes Attribut, gleichsam ihr Wappenzeichen, tragen, diese dagegen nicht personificirt, sondern durch Handlungen versinnlicht und zwar in sehr lebendiger Weise, oft nicht ohne Humor. Die Feigheit z. B. ist durch einen laufenden, sich ängstlich umblickenden Mann repräsentirt, der sein Schwert verloren hat, während ihn nur ein Hase verfolgt [1]. Neben dieser grösseren Freiheit erhielten sich aber noch Reminiscenzen des strengeren Styles. An der Façade der Kathedrale von Amiens, etwa um 1238, sind die Köpfe der Statuen verhältnissmässig klein, die Gewänder in engen, senkrechten Falten gebrochen, die Haare zu regelmässigen Reihen gleichgeformter Locken gebildet, die Züge des Erlösers und der Apostel noch an die traditionellen Typen erinnernd. Aber dabei sind die Verhältnisse selbst bei kolossalen Dimensionen richtig, die Motive





Kreuzschiff zu Chartres.

[1] Die Sculpturen der Façade hatten theils durch eine unter Soufflot's Leitung (1771) vorgenommene bauliche Aenderung, theils in der Revolution sehr gelitten, sind aber jetzt im Ganzen sehr stylgemäss restaurirt.

einfach, ausdrucksvoll und würdig, die Bewegungen mannigfaltig und mit Geist behandelt, so dass das Ganze einen höchst imposanten Eindruck macht [1].

Die Zeit Ludwigs IX. war auch an kirchlichen Sculpturen überaus fruchtbar, von denen wir als bestimmt datirt die an den Kreuzfaçaden von Notre-Dame [2]) und die der Ste. Chapelle zu Paris anführen können. Hier finden wir die Anforderungen des Natürlichen und Stylistischen schon vollständig ausgeglichen, die herben und spröden Züge des älteren Styls völlig verschwunden, alles mit Feinheit, Sicherheit und Geschmack behandelt. Die Apostel im Innern der Kapelle sind sehr lebendig charakterisirt, ihre Gewandbehandlung ist musterhaft, frei, mannigfaltig und doch einfach; die kleinen Engel, welche in den Bogenzwickeln zwischen reichem Blattwerk knien, sind zugleich anmuthig und in dem vollen, breiten Wurf ihrer Gewänder nicht ohne kirchliche Würde. Noch schöner und vollendeter sind indessen die Sculpturen an den Vorhallen der Kreuzschiffe der Kathedrale von Chartres und an den Portalen der Kathedrale von Rheims, die beide zwar bald nach der Mitte des Jahrhunderts in Angriff genommen wurden, aber ihren plastischen Schmuck wohl erst gegen das Ende desselben erhielten. Hier ist in der That eine Reinheit des Styls, eine Verbindung von Naivetät und Frische der Auffassung mit durchgebildetem Schönheitsgefühl, wie sie nur besonders begünstigten Epochen gegönnt ist [3].

Die Fruchtbarkeit dieser Epoche und das Bedürfniss plastischen Schmuckes war so gross, dass er fast an keiner ihrer Kirchen ganz fehlt. Selbst die Pfarrkirchen kleinerer Städte, wie Villeneuve-l'Archevêque bei Sens, oder blosser Dörfer, wie Chaudes bei Saumur [4]) und Sains bei Amiens, sind zuweilen damit versehen, und auch bürgerlichen Gebäuden, wie der sogenannten Maison des Musiciens in Rheims [5]), wurde er nicht versagt. Bei der grossen Zahl der noch jetzt erhaltenen Sculpturen und bei dem Mangel an genügenden Vorarbeiten, welche eine Sonderung des Bedeutenderen gestatteten, habe ich mich begnügen müssen, diejenigen Kirchen zu nennen, welche die vorzüglichsten und umfassendsten plastischen Arbeiten

---

[1]) Vgl. den Christus bei Viollet-le-Duc, III, S. 244 f.

[2]) Das Tympanon des Portals am südlichen Querarm, von Jean de Chelles, bei Didron, Annales archéol. vol. XXII, S. 309 ff.

[3]) Die Sculpturen von Chartres und Rheims vorzüglich publicirt bei Gailhabaud, a. a. O., Bd. I. — Die mitgetheilte Figur (Fig. 135) ist eine der Tugenden an der Halle vor dem nördlichen Querarm. — Vgl. die Schilderung des gesammten Cyclus von Bildwerken Bd. IV S. 297.

[4]) Mérimée, Ouest. pag. 370.

[5] Verdier et Cattois, Arch. civile et domestique, Bd. I. — Vgl. oben S. 114.

enthalten [1]). Auch eine nähere Schilderung dieser grossen Portalgruppen ihrer Anordnung und ihrem Gedankeninhalte nach würde zu weit führen, zumal ich einige solcher Werke grossartiger Raumsymbolik schon früher (Bd. IV, S. 296 ff.) beschrieben habe. Der Grundgedanke und die Hauptbestandtheile dieser grossen plastischen Gedichte, die stets auf mehr oder weniger sinnreiche Weise den ganzen Inbegriff der Heilslehre mit Beziehung auf locale Verhältnisse und Localheilige umfassen, wurde ohne Zweifel nicht von den Meistern der Bauhütte, sondern von gelehrten Geistlichen festgestellt; aber dennoch blieb der Ausführung noch ein weites Feld der Erfindung, und man muss die geistige Kraft und künstlerische Gewandtheit bewundern, mit welchen diese schlichten Werkleute auf den Gedanken einzugehen, ihn in räumliche Verhältnisse zu übersetzen und jeder Gestalt die richtige Stelle und den ihr zukommenden Ausdruck zu geben wussten. Dazu kommt der gewaltige Umfang dieser Arbeiten. Jedes der grösseren Portale enthielt in kolossalen Statuen, Statuetten und Reliefs an zweihundert Figuren [2]); erwägt man nun, dass an den Kathedralen zu Paris und Rheims fünf, an der zu Amiens, weil das eine unausgeführt geblieben ist, vier, an den Kreuzfaçaden der Kathedrale zu Chartres aber sechs solcher Portale und zwar diese noch mit weiten Vorhallen, innerhalb dieses Jahrhunderts plastisch geschmückt sind, dass dazu ausserdem die vielen und kolossalen Statuen der Gallerien an der Façade und der Strebepfeiler, die plastischen Thiergestalten der Regenrinnen und Anderes hinzukam, so kann man nur über die Fülle künstlerischer Kräfte und die Leichtigkeit der Conception erstaunen, welche dieser Zeit zu Gebote stand. Freilich kam den Künstlern dabei Manches zu statten; sie waren nicht von dem Ehrgeiz be-

---

[1]) Die französischen Archäologen haben sich mit der Sculptur bisher fast nur in Beziehung auf Iconographie, d. h. auf den Gedankeninhalt und das künstlerische Herkommen bei der Darstellung der heiligen Momente und Gestalten beschäftigt. Ein Werk, welches die Entwickelung des Styles durch Zeichnungen belegte, wie wir Aehnliches über die Glasmalerei besitzen, fehlt noch gänzlich. Willemin's monuments français geben nur Vereinzeltes, Viollet-le-Duc, in dem citirten Artikel Sculpture, entwirft eine geistvolle Skizze, welche weiterer Ausführung werth wäre. Aber selbst bei ihm erweist sich die Unzulänglichkeit der Zeichnung zur Wiedergabe von Sculpturen so gross, dass sie von solchen Unternehmungen abschrecken kann, welche vielleicht mit Hülfe der Photographie eher gelingen werden.

[2]) Die Berechnung ist leicht. Schon bei einem Portale mit nur vier Archivolten enthalten diese 62 Statuetten, von denen manche auch aus zwei Figuren gebildet sind: dazu kommen dann die Figuren der Reliefs und die Statuen, welches alles z. B. an dem Portal des südlichen Kreuzschiffes der Kathedrale von Amiens (Jourdain et Duval, le portail St. Honoré, 1844) 183 menschliche und 15 thierische Gestalten ergiebt. Bei sechstheiligen Portalen, wie an den Westfaçaden von Amiens und Rheims, ist die Zahl natürlich grösser und über 200.

unruhigt, Ausserordentliches und Tadelfreies zu leisten, sondern arbeiteten unbefangen und mit der Bescheidenheit des Handwerks nach wohlbekannten und vielgeprüften Regeln eines festen Styles. Auch bewegten sich ihre Aufgaben in dem Kreise hergebrachter Gedanken und Gestalten und forderten weder die Ausbildung heroischer Formen, noch die von Idealen, wie sie die griechische Kunst erzeugte. Die Art der Compositionen hätte solche Gestalten nicht einmal geduldet; der christliche Gedanke sowohl, als die architektonische Einrahmung gaben dem Ganzen immer, wie ich schon früher gezeigt habe, einen mehr malerischen Zusammenhang, in welchem die einzelnen Gestalten sich nicht in freier Kraft isoliren durften, sondern stets in hinweisender Beziehung auf einander und auf den heiligsten Mittelpunkt der ganzen Gruppe stehen mussten. Die Künstler waren daher auf theils typische, theils doch wiederkehrende Motive und Charaktere geistlicher Würde, frommer Demuth, hingebender Innigkeit hingewiesen. Aber dennoch war der Abstand von der Erhabenheit des Erlösers und der Reinheit der Jungfrau bis zu den Verdammten und Teufeln, und die Schwierigkeit, diese Gegensätze in Harmonie zu bringen, so gross, dass man den Muth und die Umsicht, mit welcher diese Künstler ihre Aufgabe zu lösen und selbst die stets wiederkehrenden Motive mannigfaltig und individuell zu behandeln wussten, nur bewundern kann. Es ist wahr, dass sie dabei in manchen Beziehungen nicht so tief und gründlich zu Werke gingen, wie die antiken und modernen Künstler. Sie hatten weder wie jene ein durch die Anschauungen eines freien Volkslebens geübtes Auge, noch machten sie wie diese anatomische und psychologische Studien. Die Körperverhältnisse ihrer Gestalten sind nur im Allgemeinen richtig, die Arme oft zu dünn oder zu klein, die Hüften zu hoch oder zu niedrig; im Ausdrucke des Leidenschaftlichen fehlt ihnen das richtige Maass, in der Ausprägung der Charaktere die volle Bestimmtheit. Aber diese Mängel werden durch die Verbindung der Gestalten zu grossen Gesammtbildern weniger auffallend und sind jedenfalls wieder mit manchen Vorzügen verbunden. Sind diese Künstler nicht durch Studien gefördert, so sind sie auch nicht dadurch gehemmt. Wir finden sie niemals von falscher Reflexion irre geleitet, niemals nach Effecten haschend und kokett, niemals in kalter Correctheit ermattet; sie sind immer wahr, unbefangen, frisch, nur mit ihrem Gegenstande beschäftigt. Didron nennt irgendwo die Kathedrale von Rheims den Parthenon des dreizehnten Jahrhunderts, und in der That sind diese Sculpturen in ihrer ruhigen Objectivität denen des Parthenon zu vergleichen. Stylgefühl und Schönheitssinn fehlen ihnen nicht leicht und wirken auch abgesehen von dem Inhalte der Darstellung. Die Linienführung, die Art, wie die Figuren sich tragen und auf ihren Hüften ruhen, die Verhältnisse der Körpermassen, der Wechsel von lichten und von beschatteten Stellen, die Contraste der nebeneinander

gestellten Figuren sind durchweg wahrhaft plastisch und künstlerisch. Die Gewandbehandlung erinnert oft im Wurfe des Mantels an die Antike, ist aber noch häufiger bei den bald lose herabfliessenden, bald durch den Gürtel mannigfaltig motivirten Gewändern von einer dem Mittelalter eigenthümlichen Grazie. Im Ausdrucke der Empfindungen, von welchen ihre Zeit vorzugsweise bewegt war, sind sie oft unübertrefflich; die bescheidene Anmuth der Frauen, die Innigkeit und Reinheit der Engel sind kaum in irgend einer anderen Zeit besser geschidert.

Fig. 136.



Kathedrale zu Rheims.

Fig. 137.



Kathedrale zu Rheims.

Wir haben keinen Bericht, der uns von dem künstlerischen Verfahren bei diesen umfangreichen Sculpturen Kunde gebe; ohne Zweifel waren überall viele Gehülfen beschäftigt, denen schwerlich vollständige Zeichnungen oder Modelle vorlagen, sondern die nur unter der Leitung des erfindenden Meisters arbeiteten. Und da ist dann die Uebereinstimmung aller Theile ein merkwürdiger Beweis von der grossen Sicherheit des Stylgefühls.

Unsere Zeitgenossen haben für diese Werke meist nur flüchtige Blicke; die Unscheinbarkeit des rauhen Sandsteins, in welchem sie ausgeführt sind, die nur durch ruhige Betrachtung und Erklärung zu entwirrende Menge der Gestalten, selbst die Objectivität und der Mangel an starken Effecten halten sie meistens ab, genauer auf das Einzelne einzugehen; sie würden dabei oft eine Fülle von Schönheit finden, welche den Vergleich mit den gerühmten Werken des Alterthums nicht zu scheuen braucht.

Die Ausbildung dieses plastischen Styles ist, wie gesagt, ausschliesslich das Verdienst der nördlichen Provinzen, welche den gothischen Styl hervorbrachten; erst im Gefolge desselben gelangte er auch in das südliche Frankreich, wo wir ihn dann in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts an verschiedenen Orten angewendet finden. So in St. Severin in Bordeaux an einem südlichen Seitenportale, welches zufolge seiner Inschrift im Jahre 1260 durch den Canonicus Raimundus a fonte gestiftet ist, im Cistercienser-

kloster Obasine im südlichen Limousin an dem Denkmale des Stifters St. Stephan († 1158), das in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts entstanden zu sein scheint und an welchem der liebliche Ausdruck der Gestalten und die Natürlichkeit der Pflanzen gerühmt wird[1]), in der Kathedrale von Narbonne an dem Grabe des Erzbischofs de la Jugie († 1274), das als ein Werk von höchster Schönheit gepriesen wird, endlich an der Façade der Kathedrale zu Lyon. Im Allgemeinen aber kam dieser neue plastische Styl in diesen Gegenden erst im vierzehnten Jahrhundert zur rechten Geltung.

In Deutschland war der Entwickelungsgang der Plastik ein ähnlicher wie in Frankreich, aber doch mit wesentlichen Verschiedenheiten. Auch hier nämlich entstand durch das Bedürfniss besserer Regelung der unbestimmten Formen und durch den Einfluss der Architektur ein strengerer Styl mit eckigen Körperformen und gehäuften geradlinigen oder gebrochenen Falten, der auch von Reminiscenzen der byzantinisirenden Weise nicht frei blieb. Allein er wurde doch keinesweges so starr und mumienhaft wie dort; die Verhältnisse sind mehr der Natur entsprechend, und ein Bestreben nach Ausdruck und dramatischem Leben macht sich auch in den spröden Formen geltend. Der tiefere Grund dieser Verschiedenheit mag im Nationalcharakter liegen, der in Frankreich zu einer rücksichtslosen Anwendung des formellen Princips hinneigte, in Deutschland dagegen stets Wahrheit und Ausdruck forderte. Eine näher liegende Erklärung giebt aber schon das verschiedene Verhältniss der Plastik zur Architektur. Während in Frankreich gleich am Anfange der Epoche diese die herrschende Kunst wurde und es zur Hauptaufgabe der Sculptur machte, sich in den engen Raum neben den aufsteigenden Gliedern der Portale zu fügen, behielt man in Deutschland den romanischen Styl bei, dessen breite Wandfelder der vorzugsweise im Innern angewendeten Plastik gestatteten, sich freier und nach ihren eigenen Erfordernissen auszubilden.

Das bedeutendste Werk dieses deutschen plastischen Styles sind die Reliefs an der Brüstung des Georgenchores im Dome zu Bamberg, welche höchst wahrscheinlich längere Zeit vor der Weihe vom Jahre 1237, vielleicht noch im zwölften Jahrhundert entstanden sind. Es sind vierzehn Reliefs, in eben so vielen spätromanischen, mit dem Kleeblattbogen überdeckten Nischen, auf der einen Seite die Verkündigung und die paarweise zusammengestellten zwölf Apostel, auf der anderen der Erzengel Michael

[1]) Texier in den Ann. archéol. XII, 385, mit Abbildung

mit dem Drachen nebst zwölf Propheten [1]). Die Zeichnung ist durchaus streng; das Profil des Gesichts rechtwinkelig geschnitten, die Gewänder fallen schwer, bald straff angezogen und mit vielen Falten, bald einfacher aber am Rande in regelmässige Wellenlinien auslaufend, auch wohl flatternd. Einzelne Figuren, namentlich die der Verkündigung, erinnern auffallend an den hieratischen Styl der altgriechischen Kunst, mit dem sie auch eine gewisse feierliche Würde gemein haben. Die Paare der Apostel und Propheten sind zugleich in lebendigem Gespräche und doch auch fortschreitend dargestellt, und diese Aufgabe übersteigt zuweilen die Körperkenntniss des Künstlers; dafür aber hat er diesen Gruppen eine grosse Mannigfaltigkeit und viel dramatisches Leben gegeben; an den

Fig. 138.



Kopf des Engels auf der Verkündigung im Georgenchore des Domes zu Bamberg.

Propheten bemerkt man sogar, dass er in Zügen und Bewegungen die jüdische Nationalität ausdrücken wollte. Der Erzengel Michaël endlich schwingt das Schwert ziemlich gewaltsam, aber er giebt doch trotz der mangelhaften Zeichnung den Ausdruck unwiderstehlicher Kraft, den der Künstler beabsichtigte. Die Bewegungen sind oft ungeschickt, die Körperformen unschön, namentlich ist eine gewisse Dickbäuchigkeit der Gestalten auffallend, Schönheitssinn und Anmuth sind überhaupt nicht die Vorzüge

[1]) Abbildungen einzelner Gruppen in Kugler's kl. Schr. I, 154 (in sehr charakteristischer Zeichnung), und bei Förster Denkmale, Bd. III.

dieser Arbeit, wohl aber erkennen wir eine lebendige Empfindung für Ernst, Würde und Energie. Aehnlichen Styles und wahrscheinlich aus derselben Zeit sind dann noch das Relief des Bogenfeldes am Nordportale neben der östlichen Chornische und selbst die Statuen an der sogenannten goldenen Pforte oder dem Fürstenportal am nördlichen Seitenschiffe, beide aber minder bedeutend und wahrscheinlich etwas später entstanden.

Einigermaassen verwandten Styles sind die Sculpturen an dem Portalbau der Schottenkirche in Regensburg, von dessen auffallender architektonischer Eigenthümlichkeit ich schon oben gesprochen habe, dessen plastische Gestalten aber noch viel räthselhafter und abenteuerlicher sind. Neben den wohlbekannten Erscheinungen des Heilandes, der Apostel, der Jungfrau, finden wir priesterliche Gestalten mit ungewöhnlichem Kopfputz, welche sich den Aposteln als die Lehrer des Ostens und des Westens anreihen, dann aber auch fabelhafte Thiere, Menschen von Drachen und Krokodilen verschlungen, Weiber mit Fischschwänzen, und dies Alles nicht als leichtes Phantasiespiel an untergeordneter Stelle, sondern in bedeutsamer Grösse und Anordnung[1]. Auch diese Darstellungen, die auf den ersten Blick eher an indische Mythen als an christliche Dogmen erinnern, sollen dazu dienen, Christi Herrlichkeit und die Ausbreitung seiner Lehre auf Erden zu verkündigen, während, in Uebereinstimmung mit diesem Grundgedanken, Allegorien von der Ueberwindung des bösen Princips an passender Stelle Platz gefunden haben[2]. Die Ausführung ist zwar fleissiger und schärfer als in Bamberg, aber dennoch roher, weniger von geistigen Motiven belebt, und zugleich mehr byzantinisirend. Die Entstehungszeit dürfen wir nach architektonischen Kennzeichen in die zweite Hälfte des zwölften Jahrhunderts, vielleicht erst gegen 1200 setzen. Die Vermuthung, dass die irische Abkunft der Mönche auf ihre Arbeit Einfluss gehabt habe, ist in Beziehung auf die Sculptur aus denselben Gründen und noch entschiedener wie bei der Architektur abzulehnen, da es auf den britischen Inseln überall noch keine irgend erhebliche plastische Kunst gab. Ueberhaupt drängt uns nichts, hier eine fremde Einwirkung anzunehmen, da wir plastische Arbeiten von gleicher Phantastik und von ähnlicher strenger und doch roher Behandlung, wenn auch von geringerem Umfange nicht nur in unmittelbarer Nähe, an der Façade der Kirche zu Gögging, welche dem Schottenkloster zu Regensburg eigen war[3]) und in der früher geschilderten Krypta zu Frei-

---

[1]) Vgl. Waagen, Künstler- und Kunstwerke in Deutschland, Bd. 2, S. 95. Abbildungen bei Popp und Bülau, die Architektur des Mittelalters in Regensburg, bei Gailhabaud Vol. II und in Förster's Denkmalen, Bd. IX.

[2]) Versuche genauerer Erklärung bei Sighart a. a. O. S. 188.

[3]) Sighart S. 187. — Augsburger Postzeitung, 1853, Nr. 29. Beilage.

sing[1]), namentlich an der Mittelsäule, sondern auch an andern Orten des südlichen Deutschlands, in Ober-Wittighausen in Franken, in Rosheim im Elsass, in Faurndau und Brenz in Schwaben, und selbst in Trier an den Aposteln und Heiligen der Choreinfassung antreffen.

Eher könnte man auswärtigen Einfluss bei den Sculpturen der Gallus-pforte am Münster zu Basel zugeben, indem sie, der einzige Fall dieser Art, an die älteren französischen Portalsculpturen erinnern. Zwischen den schlanken Säulen auf beiden Seiten des Portals sehen wir nämlich die Statuen der vier Evangelisten, im Bogenfelde darüber Christus als Weltrichter mit den fürbittenden Gestalten localer Heiligen, darunter in einem Friese die thörichten und klugen Jungfrauen, daneben auf den strebepfeilerartigen Vorsprüngen, welche das Portal einrahmen, in Reliefs sechs Werke der Barmherzigkeit, endlich oben posaunenblasende Engel und Gruppen Auferstehender, die auf dem oberen Gesimse ohne gemeinschaftliche Basis auf der Mauer zerstreut sind. Das Ganze ist eine Darstellung des Weltgerichtes nach Anleitung des 25. Kapitels im Evangelium Matthäi. Die Arbeit macht bei grosser Rohheit doch Ansprüche auf Zierlichkeit und *selbst auf* Naturwahrheit. Die Gewänder sind sauber in treppenförmig geordnete Falten gelegt und mit gestickten Rändern verziert, die Hände der Evangelisten deuten durch ein schematisches Netzwerk den Knochenbau und die Adern an, dabei sind aber die Köpfe von einer erschreckenden Starrheit *und* Ausdruckslosigkeit, was sich allerdings zum Theil durch die Härte des groben Sandsteines, aus dem auch dieses Portal wie das ganze Münster besteht, entschuldigen lässt. Nach den architektonischen Merkmalen dürfen wir das Werk nicht früher als in die zweite Hälfte des zwölften Jahrhunderts setzen[2]).

Uebrigens gelangte dieser strenge Styl wohl kaum zu allgemeiner Herrschaft. Selbst im südlichen Deutschland finden wir gleichzeitige Sculpturen, welche ihm nicht angehören. So namentlich die Reliefgestalten Kaiser Friedrich's I. und seiner Gemahlin an dem Portale des Domes zu Freising[3]), welche in Bewegungen und Haltung dieselbe naturalistische Ten-

---

[1]) Vgl. oben S. 279.

[2]) Siehe die Abbildung in (Burckhardt's) Beschreibung des Münsters zu Basel. Basel, bei Hasler, 1842 und in Förster's Denkmalen, Bd. I. Zwei der Evangelistenstatuen in v. Hefner, Trachten des Mittelalters, Bd. I, Taf. 30.

[3]) Abbildungen bei Sighart, der Dom zu Freising, und bei v. Hefner, Trachten des Mittelalters, Taf. 25. Die Reliefs tragen zwar die Jahreszahl 1161, aber *wohl nur* als Erinnerung an die Schenkung des Kaisers von diesem Jahre, und werden erst gegen Ende des zwölften oder am Anfange des dreizehnten Jahrhunderts *gearbeitet* sein. Die Figur des Kaisers ist im vierzehnten Jahrhundert überarbeitet, die Haltung der beiden anderen Figuren trägt aber zu sehr das Gepräge der früheren Zeit, als

denz wie manche Miniaturen verrathen, und ein anderes Reliefbild desselben Kaisers im Kreuzgange des Klosters St. Zeno bei Reichenhall, welches zwar sehr starr und von strenger Gewandung, aber ohne byzantinisirenden Faltenwurf ist[1]. Ein Zug grösserer Lebendigkeit, mitunter eine überraschende Anmuth tritt uns in den Sculpturen der Burgkapelle auf Schloss Trausnitz bei Landshut entgegen, Stuckfiguren mit wohlerhaltener Bemalung, die im Styl allerdings noch Anklänge an romanische Formbildung geben, aber doch schon dem zweiten Viertel des dreizehnten Jahrhunderts angehören. An der Brüstung der Empore thront Christus mit Maria, Johannes dem Täufer und den Aposteln, neben der Chornische sehen wir die Heiligen Katharina und Barbara, sowie die Verkündigung Maria's[2], und an der Decke hängt ein grosses Crucifix. Verwandt sind die Grabfiguren Ludwigs des Kehlheimers und seiner Gemahlin, mit Stuck überzogene und bemalte Holzbildwerke, in der nahegelegenen Afrakapelle zu Seligenthal[3].

Noch entschiedener macht sich aber ein freierer Aufschwung der Plastik im nördlichen Deutschland geltend und besonders nimmt die sächsische Schule eine sehr eigenthümliche und ausgezeichnete Stellung ein. Sie hatte, da sie schon seit den Zeiten Bischof Bernward's vielfach geübt war[4], einen Vorsprung vor den übrigen Schulen Deutschlands. Das byzantinisirende Element war in ihr niemals vorherrschend geworden; sie beruhete vielmehr eben vermöge dieses früheren Ursprunges auf unmittelbareren antiken Traditionen, und dies war die Ursache, dass sie auch jetzt nicht erst jener strengeren architektonischen Regelung bedurfte, sondern sogleich zu einer freieren Auffassung überging, die sich aber dennoch sehr wesentlich von derjenigen unterscheidet, welche in Verbindung mit der gothischen Architektur sich später verbreitete.

Das früheste Beispiel dieser Richtung, an welchem wir sie fast im Entstehen finden, geben einige Reliefs in der Stiftskirche zu Gernrode, namentlich die an der Nordseite der Busskapelle, wo eine weibliche Gestalt mit dem Ausdrucke des inbrünstigen Gebetes durch die Schönheit ihrer Formen überrascht, während die daneben stehenden Figuren in Haltung und Gebehrde noch völlig dem Style der vorigen Epoche entsprechen, und nur eine etwas freiere Gewandbehandlung zeigen. Sehr viel bedeutender sind die Sculpturen an

---

dass man das Ganze mit v. Quast (Deutsches Kunstbl. 1852, S. 173) in das dreizehnte Jahrhundert verweisen könnte.

[1]) v. Hefner a. a. O. Taf. 23.

[2]) Abgebildet in den Denkmälern des bayrischen Herrscherhauses, I.

[3]) Abgebildet ebenda, II.

[4]) Vgl. Bd. IV, S. 664, 677.

der Kanzel der Klosterkirche zu Wechselburg[1]); auf der vordern Brüstung Christus, in sehr hohem Relief, thronend, von den Zeichen der Evangelisten umgeben, neben ihm Maria auf der Schlange und Johannes auf einer männlichen, vielleicht den vorchristlichen Unglauben darstellenden Figur stehend; dann auf der einen Seitenmauer Abraham's Opfer, auf der anderen Moses mit der ehernen Schlange und darunter Abel und Kain mit ihren Opfergaben, alles bekannte Symbole des Opfertodes Christi.

Manche Züge in diesen Sculpturen entsprechen noch ganz dem Geiste und Style des zwölften Jahrhunderts; die rohe und unförmliche Zeichnung an der Gestalt des jungen Isaac und an dem Widder, der zu seiner Vertretung im Gesträuche liegt, die heftige Bewegung des Patriarchen selbst, auch die Wahl der Gegenstände, die noch ganz dem Kreise altchristlicher Symbolik entnommen und ohne allen scholastischen Anflug ist, deuten auf eine frühere Zeit, und die architektonischen Details der Kanzel würden es gestatten, sie um die Zeit der Vollendung der Kirche (1184) zu setzen. Dagegen zeigt sich in den Köpfen und in der Haltung der Körper ein so feines Gefühl für Schönheit der Linie, für Naturwahrheit und Ausdruck, wie wir es in so früher Zeit nicht gewohnt sind. Schon die Christusgestalt, obgleich typisch und strenge, ist doch frei bewegt und von belebten, mehr als gewöhnlich individualisirten Gesichtszügen; besonders aber überrascht der Ausdruck der Innigkeit und des Schmerzes oder der Reue in den Köpfen und Bewegungen Abels und Kains. Auch Maria und Johannes haben eigenthümlich bewegte Gebehrde und freie Gewandmotive.

Einen näheren Anhaltspunkt für die Zeitbestimmung dieser Arbeit giebt ein zweites, bedeutenderes Werk, das in so grosser Stylverwandtschaft mit jenem steht, dass man beide einem und demselben Meister zuschreiben zu müssen geglaubt hat, die goldene Pforte zu Freiberg[2]). Ich habe schon oben aus architektonischen Gründen mich dafür ausgesprochen, dass ihre Entstehung jedenfalls erst im dreizehnten Jahrhundert, vielleicht erst gegen die Mitte desselben, angenommen werden könne, und die Anordnung des Bildwerkes bestätigt diese Ansicht. Sie beruht zunächst keinesweges, wie die der Kanzel von Wechselburg, auf der einfachen altchristlichen Symbolik, sondern giebt schon nach der Weise des dreizehnten Jahrhunderts einen umfassenderen, in Gegensätzen gegliederten Gedankeninhalt. Das Bogenfeld zeigt uns die Jungfrau gekrönt und mit dem lehrenden Christuskinde auf ihrem Schoose, zu ihrer Rechten die anbetenden drei Könige, zur Linken

[1]) Abbildungen bei Puttrich a. a. O. und zum Theil bei Förster, Denkmale, Bd. I.

[2]) Vgl. den Holzschnitt oben S. 229; vollständige Abbildungen bei Puttrich a. a. O. Bd. I, Abth. I, ferner in E. Förster, Denkmale, I. Vgl. Heuchler, der Dom zu Freiberg, und die kritischen Bemerkungen von Waagen, in dessen K. und K. W. in Deutschland I, S. 7.

der Engel Gabriel und Joseph. Von den Archivolten enthält die erste Gott Vater von Engeln umgeben, die zweite das Christkind umgeben von Propheten, die dritte den heil. Geist als Taube nebst Aposteln, die äusserste endlich die auferstehenden Gerechten, welche die Zahl der himmlischen Heerschaaren vermehren. Der ganze obere Raum giebt daher die Verklärung der Jungfrau als Himmelskönigin. Die acht Statuen an den Seitenwänden, auf jeder Seite drei männliche und eine weibliche, haben dann eine symbolische prophetische Beziehung auf die Jungfrau und den Erlöser; auf der einen Seite Daniel[1]), die Königin des Morgenlandes, Salomo und Johannes der Täufer; auf der anderen zuerst Aaron, dann eine gekrönte Frau, vielleicht die Ecclesia, dann David mit der Harfe und endlich ein jugendlicher Apostel mit dem Buche, wahrscheinlich, obgleich jede nähere Andeutung fehlt, Johannes der Evangelist[2]). Die Schönheit dieser Sculpturen ist bewundernswerth. Das Relief ist von vortrefflicher Anordnung, noch überraschender aber sind die Statuen. Die Köpfe, am meisten die, welche an einigen Stellen über den Statuen zwischen den Kapitälen der Säulen angebracht sind, haben ein fast antikes Profil, die Körper sind nicht bloss richtig, sondern von edelster Bildung, die Bewegungen leicht und graziös, die Gewänder voll und frei. Am auffallendsten ist die Gestalt des Daniel, der jugendlich, in einer Art phrygischer Tracht, mit der linken Hand eine Schriftrolle hält, mit der rechten den kurzen auf der Schulter befestigten Mantel leicht hebt, und mit dem schlanken, von kurzen Stiefeln bekleideten Beine in fast tanzender Bewegung fortschreitet. Aber auch bei den anderen Gestalten sehen wir die Richtung auf das Anmuthige vorherrschend; Salomo und der Evangelist sind als Jünglinge, die beiden weiblichen Gestalten mit einem Ausdrucke zarter Innigkeit dargestellt, und selbst Aaron in voller priesterlicher Tracht und mit langem fliessendem Gewande hat doch mehr weiche als strenge Formen. Schon bei der architektonischen Würdigung dieses Portals habe ich die von Einigen aufgestellte Vermuthung, dass es durch die Beihülfe italienischer Künstler entstanden sei, angeführt, und in der That kann man nicht läugnen, dass der erste Eindruck des Ganzen, das Vorwalten antiker Reminiscenzen neben einer Hinneigung zu grösserer Zierlichkeit und bewusster Grazie, wohl an Italien erinnert, aber freilich nicht an den derben Styl des gleichzeitigen Nicolo Pisano, sondern eher an Späteres. Daher war denn jene Vermuthung auch dahin ausgesprochen dass die Arbeit theilweise aus einer späteren Restauration herstamme.

---

[1]) Stieglitz, bei Puttrich, nannte diese Gestalt Josua; ohne Zweifel ist es aber, wie es zuerst v. Quast im Kunstblatt 1845, S. 226 aussprach, Daniel, auf den auch der Löwenkopf zu seinen Füssen deutet.

[2]) Nach Heuchler a. a. O. eher der Prophet Nahum.

Allein dies wird wiederum durch die Vergleichung der einzelnen Theile des Portals widerlegt. Zwar sind die Statuen freistehend, nicht im Mauerverbande mit dem architektonischen Theile des Portals, aber sie entsprechen in ihrer ganzen Behandlung der Sculptur der Kapitäle und der Köpfe, die das Gebälk tragen, so dass das Ganze gleichzeitig entstanden sein muss; nur mag die Arbeit an den Portalwänden zuletzt, die des Bogenfeldes und der Archivolten, die einfacher und weniger graziös gehalten, zuerst vorgenommen sein. Doch finden sich selbst an den Statuen Züge, die völlig dem deutschen Style des dreizehnten Jahrhunderts entsprechen. Nur diesem müssen wir also das ganze Werk zuschreiben[1]), wobei dann die Verwandtschaft mit späteren und italienischen Arbeiten sich leicht durch die Vermischung antiker Reminiscenzen mit christlicher Naturauffassung und Empfindung erklärt.

Vergleichen wir die goldene Pforte mit den Sculpturen der Kanzel von Wechselburg, so ist eine innere Verwandtschaft nicht zu verkennen; in beiden ist dieselbe Weichheit der Linien, dasselbe Anschliessen an antike Tradition, dieselbe Neigung zu sanften, graziösen Motiven. Allein dennoch ist die Ausführung des Freiberger Werkes so viel vollkommener, dass man beide nicht demselben Meister, sondern nur verschiedenen Generationen derselben Schule zuschreiben kann.

Auch finden wir diese sofort in einem dritten Werke, welches wiederum etwas jünger als die goldene Pforte zu sein scheint, nämlich an den Altarsculpturen derselben Kirche von Wechselburg[2]). Der vor der Chornische stehende steinerne Hauptaltar hat nämlich ungewöhnlicher Weise[3]) eine hohe steinerne Rückwand, welche den ganzen Raum der Chorvorlage ausfüllt und nur durch zwei Bögen den Zugang in die Concha offen lässt. Auf dem mittleren, wiederum vermittelst eines Bogens hinaufgeführten Theile dieser Rückwand stehen nun die kolossalen in Thon gebrannten Gestalten des Heilandes am Kreuze nebst Maria und Johannes; auf den Armen des

---

[1]) Diese Annahme ist auch jetzt die allgemein herrschende, von Waagen, E. Förster u. A., und auch schon früher von Schorn in seinem Aufsatze: Altdeutsche und normannische Kunst, in der deutschen Vierteljahrsschrift 1841, Heft IV, S. 104 ff. ausgesprochen. Die von diesem zugleich aufgestellte Vermuthung, dass der Anblick und das Studium der Mosaiken von Monreale, durch die Hohenstaufische *Herrschaft über* Sicilien vermittelt, auf die Meister von Wechselburg und Freiberg Einfluss gehabt habe, scheint unhaltbar, da die Aehnlichkeiten, auf welche er sie stützt, allzu allgemeine sind.

[2]) Puttrich a. a. O. — E. Förster, Denkmale, Bd. II.

[3]) Noch im dreizehnten Jahrhundert hatte der Hauptaltar in bischöflichen Kirchen niemals, in klösterlichen äusserst selten eine solche Rückwand, weil die Chornische die Sitze der Geistlichkeit und namentlich des Bischofs oder Abtes enthielt und diesen der Blick auf den Altar nicht beschränkt sein durfte.

Kreuzes oben Gott Vater, zur Seite fliegende Engel, am Fusse desselben eine liegende, bärtige Gestalt in weitem Mantel mit dem Kelche (Nicodemus oder Joseph von Arimathia?), unter den Füssen der Jungfrau und des Johannes zwei gekrönte Figuren, Verkörperungen des niedergeworfenen Judenthums und Heidenthums. Die beiden Seitenwände der Altarmauer enthalten dann noch in Nischen unter Kleeblattbögen vier Steinreliefs, Daniel und David, einen Propheten und einen jugendlichen König, ohne Zweifel wieder Salomo. Diese Gestalten stimmen in Tracht und Haltung völlig mit den Statuen der goldenen Pforte überein, und auch in den oberen Figuren ist die Stylverwandtschaft unverkennbar, nur deutet sie hier überall auf eine spätere Zeit. Die Formen des Christuskörpers, der mit zierlich gelegtem Schurze bekleidet und mit drei Nägeln befestigt ist, sind sehr ausgearbeitet aber fast weichlich, die anmuthigen, jugendlichen Züge und die Handbewegungen der Jungfrau und des Johannes, das lockige Haar des letzten, auch die Gewandmotive entsprechen den Statuen von Freiberg, aber alles ist weniger präcis, und namentlich sind die Gewandfalten in einer Weise gehäuft und in geschwungene Linien gezogen, die dort nicht vorkommt. Zwei Statuen, welche am Eingange des Chors angebracht sind, die eine in ritterlicher, fast römischer Tracht, die andere im Prophetengewande und mit dem Scepter (Abraham und Melchisedek?) sind in ganz gleicher Weise den Freiberger Statuen ähnlich und von ihnen abweichend.

Wir bemerkten an den deutschen Wandgemälden, dass dem einfachen, geradlinigen Style der gothischen Zeit eine unruhige, bewegte Haltung der Figuren vorherging, die auf einem noch unausgebildeten Naturalismus beruhte und sich besonders durch flatternde Gewandmotive äusserte. Auch in der Sculptur können wir diese Richtung wahrnehmen und namentlich zeigt dies Altarwerk Spuren davon. Sehr viel entwickelter ist sie aber auf dem in derselben Kirche befindlichen Grabsteine des Stifters, Grafen Dedo († 1190) und seiner Gemahlin Mechtildis († 1189). Hier sind die Gestalten schon voll und kräftig, in der Modellirung an die Arbeiten der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts erinnernd, sogar nicht ohne Porträtähnlichkeit, die Gewänder aber in einer, besonders für liegende Gestalten höchst auffallenden Weise wellenformig bewegt und wie flatternd. Ohne Zweifel hat die Dankbarkeit der Mönche dies Denkmal erst längere Zeit nach dem Tode ihres Wohlthäters zu Stande gebracht, da die Form der Waffen und der Lehnsfahne auf das dreizehnte Jahrhundert deuten.

Wie weit sich der Einfluss dieser Schule erstreckte, muss dahingestellt bleiben; indessen lässt sowohl jenes Bildwerk in Gernrode als der Grabstein eines Ritters im Dome zu Merseburg[1]), dessen Gestalt dieselbe weiche,

---

[1]) Puttrich a. a. O., Bd. I, Abth. 2, Taf. 8, Nro. 4.

Allein dies[illegible] jugendliche Anmuth und eine ähnliche Gewandbehandlung zeigt, auf eine
Portals w[illegible] weitere Verbreitung schliessen. Jedenfalls war sie nicht von Dauer und
bande r[illegible] auch wohl kaum zu weiterer Fortbildung geeignet. Ihre Formen, so an-
in ihre[illegible] ziehend sie sind, haben doch etwas Schwankendes, und mussten, wie es die
das G[illegible] späteren Wechselburger Sculpturen zeigen, leicht in Weichlichkeit und Hal-
nur [illegible] tungslosigkeit übergehen. Ihr fehlte das architektonische Element, das ge-
der [illegible] rade jetzt zu neuer Herrschaft gelangte, und sie musste daher dem einfache-
nc[illegible] ren, ruhigeren Style, der im Gefolge der gothischen Baukunst aufkam,
weichen. Selbst in Freiberg fand dieser nicht lange nach Vollendung der goldenen Pforte Eingang, wie dies die jetzt im Museum des Alterthumsvereins zu Dresden befindlichen, aus dem Freiberger Dome stammenden in Holz gearbeiteten kolossalen Gestalten des Heilandes am Kreuze nebst der Jungfrau und Johannes[1]) und einige am Aeusseren der s. g. Thümerei in Freiberg, eines Nebengebäudes des Doms aus dem fünfzehnten Jahrhundert, eingemauerte Reliefs beweisen.

So sehr der neue Styl aber auf innerer Nothwendigkeit und architektonischer Consequenz beruhete, musste er sich in Deutschland erst einbürgern, und trat anfangs noch schüchtern und befangen auf. So zuerst an der Liebfrauenkirche in Trier[2]), obgleich die schmale Façade schon einen nach der Weise des neuen Styles bildlich entwickelten Gedankengang giebt. Das noch rundbogige und romanisch verzierte Portal enthält im Bogenfelde die thronende Jungfrau mit dem Kinde nebst den anbetenden Königen und der Darstellung im Tempel, in den fünf Archivolten, Engel, Bischöfe, Kirchenväter, darauf gekrönte, musicirende Gestalten, also Selige, welche die Krone des Lebens erlangt haben, endlich die klugen und die thörichten Jungfrauen. Von den sechs Statuen des Einganges sind nur noch drei erhalten, die eine wahrscheinlich Johannes den Evangelisten, die anderen in gewohnter Weise die Kirche und die Synagoge darstellend. Das ganze Portal verbindet also die Begriffe des Himmelreiches und der Kirche, um die Jungfrau als Königin des ersten und Repräsentantin der letzten zu feiern. Damit steht dann weiteres Bildwerk an den oberen Theilen der Vorderwand in Verbindung; an den Strebepfeilern hier Abraham, mit dem schon zum Opfer gebundenen Isaac, dort Noah das Brandopfer darbringend, über ihnen jederseits noch zwei Gestalten von Erzvätern und etwas höher, neben dem Fenster, die Verkündigung, im Giebel endlich Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes. Die Haltung der meisten Figuren ist noch sehr steif, sie zeigen sich fast alle von der Vorderseite oder im Profil, mit geradlinigen, parallelen

---

[1]) E. Förster, Denkmale, I.

[2]) E. aus'm Weerth, Kunstdenkmale des Mittelalters in den Rheinlanden, Bd. III, Taf. LIX.

Gewandfalten, auch auf dem Relief des Bogenfeldes mit Ausnahme des einen knienden Königs alle stehend. Nur die beiden weiblichen Statuen des Eingangs, die Kirche und Synagoge, sind freier behandelt, und bei der Krönung der Jungfrau, im Bogenfelde des Nebenportals, sieht man, obgleich auch hier wieder alle Figuren stehen, doch den Versuch, etwas mehr Bewegung in die Gewandlinien zu bringen [1]). Bei alledem verläugnet sich aber der Schönheitssinn, der in den architektonischen Theilen waltet, an den plastischen nicht ganz, vielmehr haben die Gesichtszüge und selbst die Linienführung schon oft eine Anmuth, welche mit jenen plastischen Mängeln versöhnt.

Fig. 189.



Statue der Kaiserin Kunigunde. Dom zu Bamberg.

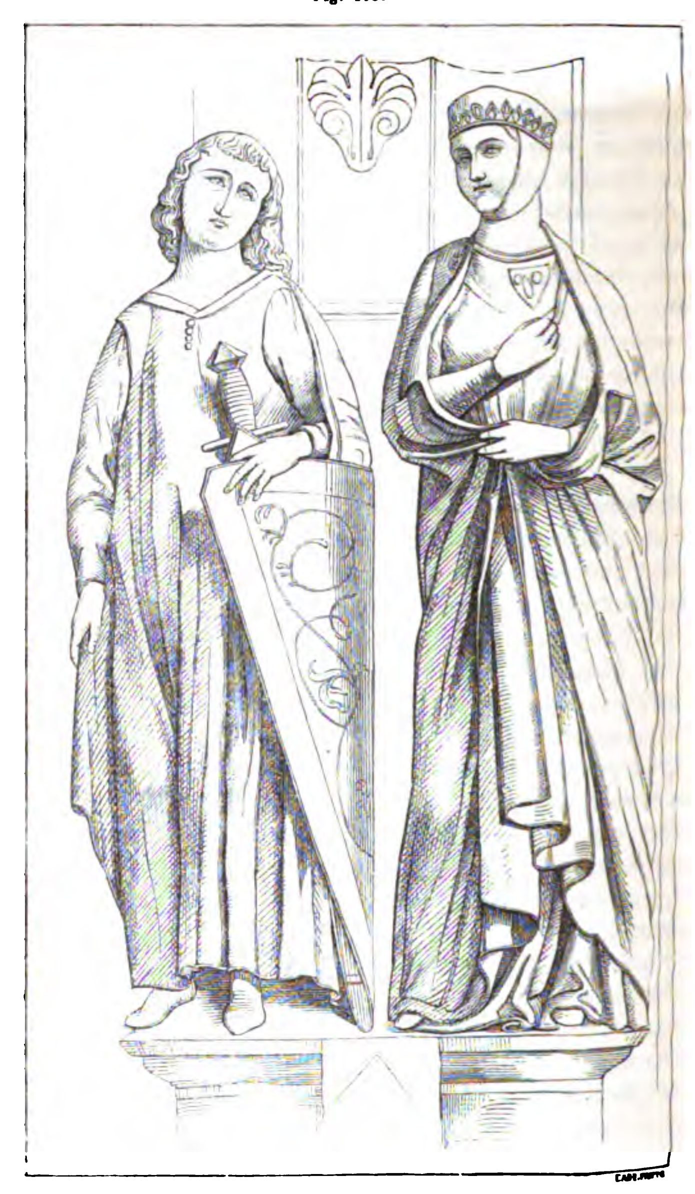
Die Entstehungszeit dieser Bildwerke können wir um 1240 setzen. In ähnlicher Weise schwankend und schüchtern finden wir dann denselben plastischen Styl an der benachbarten Kirche zu Tholey [2]), und an dem rundbogigen Portal der Südseite der Stiftskirche zu Wetzlar [3]). Anziehender sind einige Sculpturen des Bamberger Domes, besonders die Statuen, mit welchen das südliche Portal der Ostseite offenbar mehrere Decennien nach seiner Erbauung geschmückt ist, Kaiser Heinrich und Kunigunde, Adam und Eva, ein Apostel, wahrscheinlich Petrus und der heilige Stephanus. Diese in voller, freier Gewandung würdig gehalten; die Kaiserin, mit etwas kleinem Kopfe, gürtellosem weich herabfliessendem Kleide und anmuthiger Gebehrde; die beiden nackten Gestalten aber von überraschender Naturwahrheit und schlichter Be-

[1]) E. aus'm Weerth a. a. O. Taf. LX Fig. 1.—Abbildungen beider Portale auch schon n Schmidt's Trierischen Baudenkmalen, Lief. I, Taf. 6 und 7; eine geistvolle Erklärung von dem Bischof Müller im Texte, S. 36 ff.

[2]) Kugler kl. Schr. II, S. 259.

[3]) Daselbst S. 169 und 177.

Fig. 140.



Statuen im westlichen Chore des Doms zu Naumburg.

handlung, der Körper des Adam kräftig, der der Eva von anspruchsloser Grazie. Die Ruhe der Haltung und die Völligkeit der Form eignet diese Arbeiten dem neuen Style zu, während sie durch eine gewisse jugendliche Bescheidenheit und Anmuth den Werken jener älteren sächsischen Schule verwandt sind. Schärfer ausgeprägt finden wir den neuen Styl in demselben Dome an mehreren der goldenen Pforte später hinzugefügten und an einigen im Innern aufgestellten Statuen; unter den letzten eine von ungewöhnlicher Aufgabe, die hoch an einem Pfeiler angebrachte Reiterstatue König Konrad's III., der hier begraben war. Das Pferd, wenn auch nicht vollkommen richtig, ist doch mit glücklicher Naturbeobachtung wiedergegeben, während der Kopf des Königs schon jenes conventionelle Lächeln hat, das zu den Schwächen des Styls gehört[1]. Verwandt, wenn auch etwas handwerksmässiger, ist das Reiterbild des Kaisers Otto I. nebst den Gestalten von zwei Tugenden auf dem Marktplatz in Magdeburg, die Ummantelung des Sockels nebst den übrigen Figuren gehört aber hier erst dem vierzehnten Jahrhundert an[2].

Bald nach diesen, etwa 1250 entstandenen Arbeiten finden wir dann diesen Styl in ganz Deutschland herrschend, bald freier, geistiger, häufig aber auch schon ziemlich handwerksmässig ausgeübt. Zu den besseren Leistungen dieser Zeit gehören die Sculpturen am Lettner des Westchores im Naumburger Dome, besonders aber die zwölf[3]) Standbilder in demselben Chore, welche Bischof Dietrich den früheren Wohlthätern der Kirche, wie er sie in seinem Stiftungsbriefe aufgezählt hatte, wahrscheinlieh aber erst bei vorgerücktem Bau, etwa um 1270, errichten liess. Es sind schlichte Arbeiten in Sandstein, an den Werkstücken der Pfeiler haftend, in künstlerischer Durchbildung den Freiberger Statuen nachstehend, aber durchweg mit Gefühl und mit gesunden künstlerischen Motiven. Alle sind mit weiten Gewändern und Mänteln bekleidet, die Frauen mit einer Krone und einer unter dem Kinne festanliegenden Binde, die Männer, ein breites Schwert und einen spitzen Schild haltend, mit starkem, freiherunterfallendem Haare, noch nicht in der damals in Frankreich aufkommenden schematischen Behandlung. Die Körper sind bis auf feinere Theile richtig, mehr kräftig breit als schlank, die weiten Gewänder fallen in natürlichen Falten. Die Köpfe sind nicht ohne Ausdruck, alle in Zügen und Haltung verschieden,

---

[1]) Vgl. über alle diese Sculpturen Kugler kl. Schr. I, 156 m. Abbild. — Auch bei Förster, Denkmale, Bd. III. — Das Reiterbild auch bei Lübke, Plastik, S. 424.

[2]) v. Quast und Otte, Zeitschr. I, S. 108 ff., Taf. 7 — 9, wiederholt bei Förster, Denkm. Bd. IX. — Das Monument ist stark restaurirt.

[3]) Acht Männer und vier Frauen; eine der letzteren scheint von späterer Arbeit. Vgl. die Abbildungen bei Puttrich a. a. O., Bd. I, Abth. 2, Serie Naumburg, Taf. 16 und 17. — Förster, Denkmale, Bd. V.

die der Frauen zum Theil mit dem conventionellen Lächeln, das hier fromme Freudigkeit bedeutet, die Männer entweder ruhig zuschauend, oder mit etwa gesenktem Haupte und dem Ausdrucke inniger Theilnahme. Ueberhaupt zeigt sich der Meister in der Art, wie er seine an sich monotone Aufgabe zu beleben wusste, als einen denkenden Künstler, der die Gebehrden und Gewandmotive mit der Bildung und dem Ausdrucke des Gesichts in Einklang zu setzen suchte. Die jugendlichen Gestalten sind durchweg inniger und ausdrucksvoller, die älteren ruhiger dargestellt; Graf Dithmar, der in der Inschrift auf dem Schildrande als ermordet bezeichnet ist, erscheint, den Schild vorhaltend, die Hand am Schwertgriffe, das Haupt emporhebend, als wolle er sich gegen einen Angriff vertheidigen, Graf Wilhelm, der „unus fundatorum" genannt wird, und also wahrscheinlich die reichste Beisteuer gegeben oder der Grundsteinlegung beigewohnt hatte, zeigt mit erhobener Hand, geneigtem Haupte und aufgeschlagenen Augen die wärmste Theilnahme an dem vorausgesetzten Hergange der Gründung, und in ähnlicher Weise geben die meisten Gestalten ein Charakterbild.

Neben diesem ersten Werke des neuen Styls in Sachsen will ich sogleich ein zweites ähnlicher Art nennen, vier Statuen nämlich an den Wänden des Chors im Dome zu Meissen, welche den Kaiser Otto I. nebst seiner Gemahlin, den Evangelisten Johannes und den Bischof Donatus, jene die Stifter und diese die Schutzpatrone der Kirche darstellen[1]). Sie sind von feinerer Ausführung und jedenfalls jünger als jene, dürften aber wohl noch am Schlusse des Jahrhunderts entstanden sein, dem der Styl sowohl der Gewänder als der darüber befindlichen Baldachine entspricht, und interessiren auch dadurch, dass die vollständige Bemalung, wenn auch mit Erneuerungen, erhalten ist.

Vereinzelte kirchliche Bildwerke des dreizehnten Jahrhunderts kommen ziemlich häufig vor, jedoch meist von geringerer Ausführung, welche auch die Zeitbestimmung zweifelhaft macht[2]). Mitunter tritt uns auch an grösseren Werken noch in ziemlich später Zeit ein strenges Beharren bei den Formen des älteren Styls entgegen. So in den kolossalen Steinfiguren, welche sich in der Vorhalle am südlichen Hauptportal des Domes zu Münster zwischen schlanken Ringsäulen erheben. Sie stellen mehrere Apostel und Heilige, einen Fürsten und den Bischof Dietrich von Isenburg vor, welcher

---

[1]) Puttrich a. a. O., Bd. II, Abth. I, Serie Meissen, Taf. 12 und 14.

[2]) Dahin gehören die Gestalten der Wächter in der Kapelle des h. Grabes am Dome zu Constanz, welche v. Hefner (Trachten d. M. A. I, 4 u. 5) von 1220 datirt, bei denen aber ungeachtet ihrer rohen Ausführung die freie und gewandte Haltung auf eine spätere Zeit schliessen lässt. Die sehr einfach und strenge gehaltenen kolossalen Statuen Heinrichs des Löwen und des Bischofs Hermann im Braunschweiger Dome dürften der Mitte des Jahrhunderts zuzuschreiben sein.

Gewandfalten, auch auf dem Relief des Bogenfeldes mit Ausnahme des einen knienden Königs alle stehend. Nur die beiden weiblichen Statuen des Eingangs, die Kirche und Synagoge, sind freier behandelt, und bei der Krönung der Jungfrau, im Bogenfelde des Nebenportals, sieht man, obgleich auch hier wieder alle Figuren stehen, doch den Versuch, etwas mehr Bewegung in die Gewandlinien zu bringen [1]). Bei alledem verläugnet sich aber der Schönheitssinn, der in den architektonischen Theilen waltet, an den plastischen nicht ganz, vielmehr haben die Gesichtszüge und selbst die Linienführung schon oft eine Anmuth, welche mit jenen plastischen Mängeln versöhnt.

Fig. 139.



Statue der Kaiserin Kunigunde. Dom zu Bamberg.

Die Entstehungszeit dieser Bildwerke können wir um 1240 setzen. In ähnlicher Weise schwankend und schüchtern finden wir dann denselben plastischen Styl an der benachbarten Kirche zu Tholey [2]), und an dem rundbogigen Portal der Südseite der Stiftskirche zu Wetzlar [3]). Anziehender sind einige Sculpturen des Bamberger Domes, besonders die Statuen, mit welchen das südliche Portal der Ostseite offenbar mehrere Decennien nach seiner Erbauung geschmückt ist, Kaiser Heinrich und Kunigunde, Adam und Eva, ein Apostel, wahrscheinlich Petrus und der heilige Stephanus. Diese in voller, freier Gewandung würdig gehalten; die Kaiserin, mit etwas kleinem Kopfe, gürtellosem weich herabfliessendem Kleide und anmuthiger Gebehrde; die beiden nackten Gestalten aber von überraschender Naturwahrheit und schlichter Be-

[1]) E. aus'm Weerth a. a. O. Taf. LX Fig. 1.—Abbildungen beider Portale auch schon n Schmidt's Trierischen Baudenkmalen, Lief. I, Taf. 6 und 7; eine geistvolle Erklärung von dem Bischof Müller im Texte, S. 36 ff.

[2]) Kugler kl. Schr. II, S. 259.

[3]) Daselbst S. 169 und 177.

jugendliche Anmuth und eine ähnliche Gewandbehandlung zeigt, auf eine weitere Verbreitung schliessen. Jedenfalls war sie nicht von Dauer und auch wohl kaum zu weiterer Fortbildung geeignet. Ihre Formen, so anziehend sie sind, haben doch etwas Schwankendes, und mussten, wie es die späteren Wechselburger Sculpturen zeigen, leicht in Weichlichkeit und Haltungslosigkeit übergehen. Ihr fehlte das architektonische Element, das gerade jetzt zu neuer Herrschaft gelangte, und sie musste daher dem einfacheren, ruhigeren Style, der im Gefolge der gothischen Baukunst aufkam, weichen. Selbst in Freiberg fand dieser nicht lange nach Vollendung der goldenen Pforte Eingang, wie dies die jetzt im Museum des Alterthumsvereins zu Dresden befindlichen, aus dem Freiberger Dome stammenden in Holz gearbeiteten kolossalen Gestalten des Heilandes am Kreuze nebst der Jungfrau und Johannes[1]) und einige am Aeusseren der s. g. Thümerei in Freiberg, eines Nebengebäudes des Doms aus dem fünfzehnten Jahrhundert, eingemauerte Reliefs beweisen.

So sehr der neue Styl aber auf innerer Nothwendigkeit und architektonischer Consequenz beruhete, musste er sich in Deutschland erst einbürgern, und trat anfangs noch schüchtern und befangen auf. So zuerst an der Liebfrauenkirche in Trier[2]), obgleich die schmale Façade schon einen nach der Weise des neuen Styles bildlich entwickelten Gedankengang giebt. Das noch rundbogige und romanisch verzierte Portal enthält im Bogenfelde die thronende Jungfrau mit dem Kinde nebst den anbetenden Königen und der Darstellung im Tempel, in den fünf Archivolten, Engel, Bischöfe, Kirchenväter, darauf gekrönte, musicirende Gestalten, also Selige, welche die Krone des Lebens erlangt haben, endlich die klugen und die thörichten Jungfrauen. Von den sechs Statuen des Einganges sind nur noch drei erhalten, die eine wahrscheinlich Johannes den Evangelisten, die anderen in gewohnter Weise die Kirche und die Synagoge darstellend. Das ganze Portal verbindet also die Begriffe des Himmelreiches und der Kirche, um die Jungfrau als Königin des ersten und Repräsentantin der letzten zu feiern. Damit steht dann weiteres Bildwerk an den oberen Theilen der Vorderwand in Verbindung; an den Strebepfeilern hier Abraham, mit dem schon zum Opfer gebundenen Isaac, dort Noah das Brandopfer darbringend, über ihnen jederseits noch zwei Gestalten von Erzvätern und etwas höher, neben dem Fenster, die Verkündigung, im Giebel endlich Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes. Die Haltung der meisten Figuren ist noch sehr steif, sie zeigen sich fast alle von der Vorderseite oder im Profil, mit geradlinigen, parallelen

---

[1]) E. Förster, Denkmale, I.

[2]) E. aus'm Weerth, Kunstdenkmale des Mittelalters in den Rheinlanden, Bd. III, Taf. LIX.

zeichnete Leistungen dieses Styls. Im Ganzen ist die Bildung der Gestalten gedrungener als am südlichen Querarme, der Faltenwurf minder fein, aber

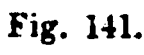


Fig. 141.



Münster zu Strassburg, Westfaçade.

auf reichere Massenwirkung angelegt. Das Streben nach Lebendigkeit in Ausdruck und Haltung führt allerdings manchmal durch Uebertreibung zu manieristischen Zügen.

Der Charakter derselben Schule und eine nahe Verwandtschaft besonders mit den Bildwerken der drei Westportale zu Strassburg tritt uns an dem Portal des südlichen Querhausarmes der Stiftskirche zu Wimpfen im Thal entgegen, das wohlerhalten ist und deutliche Farbenspuren zeigt. An dem Mittelpfosten steht die Madonna mit dem Kinde, an den Wandungen erscheinen Petrus und Paulus nebst vier anderen Heiligen. In dem Tympanon ist der Gekreuzigte zwischen der Kirche und der Synagoge nebst Maria und Johannes dargestellt, verehrt von zwei Stiftern in geistlichem Gewande; die Archivolten enthalten die zwölf Apostel. Wie in Strassburg sind die Figuren mässig schlank, die Gesichter in dem Streben nach Belebung manchmal bis zur Grimasse verzogen, dabei aber die Bewegungen stets ausdrucksvoll und von gesunder Beobachtung des Lebens.

So sehen wir also den neuen Styl in verschiedenen Gegenden Deutschlands angewendet, aber immer doch nur vereinzelt und sparsam, nicht mit der Energie und Fruchtbarkeit wie in Frankreich. Schon dies lässt darauf schliessen, noch deutlicher ergiebt es sich aber aus gewissen feineren Zügen, dass dieser Styl hier noch nicht so einheimisch und beliebt war, wie dort. Er hing so innig mit der gothischen Architektur zusammen, entsprach dem allgemeinen Zeitgeiste so sehr, dass man ihm die Aufnahme nicht versagen konnte, aber er befriedigte nicht völlig. Er setzte eine tactvolle Ausgleichung der naturalistischen und poetischen Anforderungen mit dem Stylistischen, eine Unterordnung des individuellen Gefühls unter die allgemeine Regel voraus, die dem deutschen Geiste nicht natürlich war. Daher erklärt sich, dass wir an manchen deutschen Sculpturen Spuren des Widerstrebens gegen die Gleichförmigkeit jenes Styls und des Bemühens nach grösserer Individualität und Naturwahrheit bemerken. Hauptsächlich finden wir dies an Grabsteinen. Die französische Kunst bewegte sich hier in einem engen Kreise, aber mit Geschmack und Anstand; sie hielt die Gestalten der Verstorbenen in gerader Lage und gab der Gewandbehandlung durch breite, geradlinige Falten den entsprechenden Ausdruck des Ernstes und der Ruhe. Auch in Deutschland kannte und verstand man dies Princip sehr wohl, und wir besitzen eine Reihe von Grabmälern aus dieser Epoche, in denen es strenge beobachtet, einige wo es mit grosser Meisterschaft durchgeführt ist. So unter anderen die Denkmäler Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin im Dome zu Braunschweig, welche etwa aus der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts herrühren und die volle Meisterschaft der sächsischen Schule zeugen [1], die Grabsteine des Landgrafen Conrad († 1243) in der Elisabethkirche zu Marburg [2], des Grafen Ulrich von Württemberg und seiner zweiten

---

[1]) Abgebildet im Anzeiger für Kunde der Deutschen Vorzeit, 1871, Col. 7 u. 8.
[2]) Moller a. a. O., Taf. 18.

Gemahlin Agnes († 1265) in der Stiftskirche zu Stuttgart[1]) und des Grafen Diether III. von Katzenellnbogen († 1276), früher in S. Clara zu Mainz, jetzt im Museum zu Wiesbaden[2]), die in gebranntem Thone gearbeitete Gestalt Herzog Heinrich's IV. († 1290) in der Kreuzkirche zu Breslau[3]). In vielen anderen Fällen dagegen sehen wir das Bemühen, die Figuren mehr zu beleben. Einige Male sind sie gleichsam in Handlung gesetzt, so zunächst auf den Gräbern der Bischöfe Günther († 1066) und Berthold († 1285) im Dome zu Bamberg (auch jenes augenscheinlich erst im dreizehnten Jahrhundert gearbeitet) dadurch, dass sie im Profil und mit aufgehobener segnender Hand dargestellt sind[4]), dann aber mit fast dramatischer Entwickelung auf dem Grabsteine des Erzbischofs Sigfried († 1249) im Dome zu Mainz[5]). Der Künstler hat nämlich dem gewaltigen Kirchenfürsten, der bekanntlich in den letzten unruhigen Jahren der Regierung Kaiser Friedrich's II. eine grosse politische Rolle spielte, die beiden Gegenkönige Heinrich Raspe und Wilhelm von Holland zur Seite gestellt, und zwar so, dass sie in kleinerer Dimension und auf Fussgestellen stehend der grösseren Gestalt des Erzbischofs, der ihnen die Kronen aufsetzt, bis an die Schulter reichen. Dies giebt allerdings unbequeme Bewegungen und ist nicht ganz geglückt, aber die Haltung der beiden jugendlichen Fürsten ist anmuthig und ritterlich, die Gewandbehandlung einfach und leicht, und der Zweck des Künstlers, seinen Helden in der Fülle seiner Macht zu zeigen, möglichst erreicht. In den meisten Fällen dagegen hielt man zwar die gerade, ruhige Lage des Körpers für angemessen, suchte nun aber wenigstens durch die Gewandung Leben und Mannigfaltigkeit zu erreichen. Statt in geraden, schweren Falten die Glieder zu verhüllen, ist nämlich das Gewand wie ein leichter Stoff behandelt, der den Bau des Körpers durchscheinen lässt und auf der Fläche des Steines unruhige und fast flatternd bewegte Falten bildet. Auch das Haar fällt leicht und bewegt in langen Locken, und das Gesicht hat oft eine

---

[1]) Heideloff, Schwaben, Taf. VI.

[2]) v. Hefner, Trachten d. M. A. I, Taf. 68.

[3]) Farbige Abbildung, doch etwas hart, in Büsching, Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift, und in H. Luchs, Schlesische Fürstenbilder des Mittelalters, Berlin 1872.

[4]) Das Denkmal des Bamberger Bischofs Suidger von Mayendorf, der als Papst Clemens II. im Jahre 1047 starb, halte auch ich (wie Kugler kl. Schr. I, 159) für eine Arbeit des 13., und nicht (wie E. Förster, deutsche Kunstgesch. I, 65) des 11. Jahrhunderts. Es enthält nur Reliefs an den Seitenwänden, welche den späteren Deckstein tragen, von denen besonders die in sehr eigenthümlicher allegorischer Auffassung gegebenen Tugenden merkwürdig sind. Ihre kräftigen und gewaltsamen Bewegungen sind ebenfalls ein Beweis von dem Lebensdrange und der dramatischen Richtung der deutschen Schule.

[5]) Müller Beiträge I, S. 21.

lächelnde Miene. Beispiele dieser Behandlungsweise sind ausser den schon oben genannten Gräbern des Grafen Dedo in Wechselburg und eines Ritters im Dome zu Merseburg, das Grab des Grafen Conrad genannt Kurzbold in der Stiftskirche zu Limburg an der Lahn, wo die Falten bis zum Unschönen sich fast wurmartig krümmen, das sehr viel schönere des Grafen Heinrich von Solms-Braunfels († nach 1258) im Kloster Altenberg an der Lahn[1], und das des Grafen Otto von Botenlauben († 1244) und seiner Gemahlin († 1250) in der Kirche von Frauenrode bei Kissingen [2].

Man hat in dieser Behandlungsweise schon den Anfang zu der im vierzehnten Jahrhundert herrschenden Neigung zu gebogenen und wellenförmigen Linien finden wollen[3]; allein beides beruht auf ganz verschiedenen Gefühlsrichtungen. Diese spätere Manier gab dem Körper selbst eine wellenförmige Haltung, die nur von ihm auf das Gewand überging; sie behielt also den Parallelismus zwischen Körper und Gewand aus dem gothischen Style bei und setzte nur an Stelle der geraden die gebogene Linie. Sie war eine Einwirkung der beginnenden Weichlichkeit und Sentimentalität auf den bereits eingebürgerten gothischen Styl, und trägt den Charakter des Gesuchten und Affectirten. Die eben beschriebene, ausschliesslich deutsche Weise ging dagegen auf jenen Parallelismus nicht ein, hielt den Körper in gerader Lage und erlaubte sich die Bewegung nur an dem Gewande. Sie giebt eher den Ausdruck eines frischen, jugendlichen Naturalismus, einer unruhigen, noch nicht geregelten Lebendigkeit, als einer alternden Manier, und ist eine merkwürdige Aeusserung des deutschen Gefühles im Gegensatze gegen jene allgemeine Gleichmässigkeit des französischen Styles.

Der Entwickelungsgang der Plastik in England[4]) ist einfacher und gleicht völlig dem der Architektur; wie in dieser die leichte und elegante

---

[1]) Beide bei Müller a. a. O. I, S. 39 und II, S. 27.

[2]) v. Hefner, Trachten d. M. A. I, Taf. 59 und 60.

[3]) Schorn in dem angeführten Aufsatze der deutschen Vierteljahrsschr. 1841. Heft IV, S. 130.

[4]) Eine wissenschaftlich genügende Arbeit über die Geschichte der Sculptur fehlt auch hier, indessen ist die Literatur doch reicher. Ausser vielfachen Abbildungen von Sculpturen in der Archaeologia britannica, und in den architektonischen Werken von Britton u. A. sind hier zunächst John Carter Specimens of ancient sculpture and paintings zu nennen, welche zuerst 1780, dann mit unverändertem und nur durch kurze Anmerkungen von Meyrick, Turner, Britton u. A. berichtigtem Texte 1838 erschienen sind. Leider ist indessen die Auswahl der mitgetheilten Monumente ohne System und die Zeichnung nicht charakteristisch. Aehnliches gilt von dem ebenfalls älteren Werke Gough's über britische Grabdenkmäler, von denen dagegen Stothard, Monumental effigies of Great Britain, 1817, eine Auswahl in vor-

gothische Bauweise unmittelbar und ohne Uebergang auf die schwere und massenhafte des normannischen Styles folgte, giebt es auch in der Sculptur keine Mittelstufe; von der äussersten Plumpheit und Rohheit geht sie sofort zu einer sehr feinen und graziösen Handhabung des neuen Styles über. Während der ganzen Dauer des zwölften Jahrhunderts wurde die Plastik hier fast gar nicht geübt; statt reicheren Schmuckes begnügte man sich meistens mit den einfachen Symbolen des Kreuzes oder Lammes, wo man sich an die Darstellung menschlicher Gestalten wagte, sind sie unförmlich roh oder im trockensten byzantinisirenden Style gearbeitet[1]. Die Ideen der neuen Epoche kamen eher hieher als die stylistische Bildung; die reichhaltigen Reliefs, mit welchen die Mönche von Malmesbury den südlichen Thorweg ihres Klosters etwa am Ende des Jahrhunderts schmückten[2], geben neben zahlreichen Hergängen des alten und neuen Testamentes auch nach neuer Weise den Thierkreis und die Monatsbeschäftigungen, aber die Ausführung ist noch völlig styllos und ohne Schönheitsgefühl. Im dreizehnten Jahrhundert aber, besonders gegen die Mitte desselben, wiederum unter der Regierung Heinrich's III. (1216—1272), trat ein plötzlicher Umschwung ein; statt der früheren Kargheit finden wir eine Fülle von Sculpturen, statt der früheren Rohheit eine gewandte Technik und ein feines Gefühl für Anmuth und Charakteristik. Es ist eine naheliegende und von den britischen Archäologen selbst ziemlich allgemein angenommene Vermuthung, dass diese plötzliche Veränderung durch den Einfluss fremder Künstler herbeigeführt worden. Die englische Nation war schon zu reich, zu klug, zu mercantilisch gebildet, um nicht überall an die beste Quelle zu gehen und, wo die Leistungen der Einheimischen nicht genügten, fremde Hände zu benutzen. Da König Heinrich einen florentinischen Maler, einen römischen Musaicisten, einen deutschen Goldschmidt in seinen Diensten hatte, einen Münzmeister

---

trefflicher Zeichnung publicirt hat. Um die gerechte Würdigung der englischen Sculptur haben sich endlich einige Künstler verdient gemacht. Zuerst der berühmte Flaxman in seinen Lectures on sculpture (gehalten 1810 u. f. J. herausgegeben 1829), welchen auch einige Zeichnungen beigefügt sind, dann der Bildhauer Westmacott in einem 1846 gehaltenen Vortrage (im Tüb. Kunstblatt 1847, Nro. 3), endlich der bedeutende Architekt Cockerell, der in einer Brochure: Iconographie of the West front of Wells Cath., Oxford 1851, die beste Uebersicht der noch erhaltenen kirchlichen Sculpturen des Mittelalters giebt. Die reichhaltige Literatur der metallenen eingegrabenen Grabplatten werde ich später erwähnen.

[1]) Ein Beispiel der ersten Art die Statue des Bischofs Herbert am Portale des nördlichen Kreuzschiffes der Kathedrale zu Norwich (Britton, Cath. Antiqu. pl. X), die Sculpturen am Südportal der Kathedrale von Ely, ein Kruzifix und die Kapitäle der Kirche zu Romsey (Carter a. a. O. Taf. 7 und 23, 24), der anderen das Relief und die Statuen am Westportale der Kathedrale zu Rochester.

[2]) Britton, Archit. Antiquities Vol. I.

aus Braunschweig, Bergleute aus dem Harz, für die Westminsterkirche fremde Bauleute herbeirief, ist es sehr unwahrscheinlich, dass er gerade in der bisher so sehr vernachlässigten Sculptur sich mit den Arbeiten seiner Landeskinder begnügt haben sollte. Einige Grabsteine vom Ende seiner Regierung scheinen von italienischen Künstlern gearbeitet, schwerlich werden aber diese die ersten auswärtigen Bildhauer in England gewesen sein, da man aus viel grösserer Nähe, aus den mit England noch so enge verbundenen französischen Provinzen, tüchtige Meister mit Leichtigkeit erlangen konnte. Auch stimmt der Styl und zwar an den bedeutendsten Werken dieser Epoche sehr genau mit dem französischen überein. Indessen war die Wirksamkeit dieser Fremden nicht von langer Dauer, und der englische Boden brachte, als jungfräuliche Erde, schnell eine grosse Zahl einheimischer Talente hervor, welche sich die Kunst ihrer Lehrer zu eigen machten, ihr aber auch eine andere, national-englische Richtung gaben. Sie stand mit der Auffassung, welche die gothische Architektur in England erhalten hatte, im engsten Zusammenhange. Die niedrigen Portale mit geöffnetem Bogenfelde, an welche man sich hier gewöhnt hatte, die wenig ausladenden Strebepfeiler, die dadurch bedingte Bekleidung der Façaden mit Blendarcaden eigneten sich nicht für Statuen oder grössere Reliefs; das Aeussere der Kirchen erhielt daher nur in seltenen Fällen, und zwar dann mit augenscheinlicher Nachahmung continentaler Vorbilder, bedeutenden plastischen Schmuck. Dagegen liebte die englische Sitte eine reiche Ausstattung des Innern, zwar nicht an den Kapitälen und tragenden Gliedern, wohl aber an den architektonisch unwirksamen Stellen, und hier kam denn die Sculptur sehr gelegen, um die Monotonie bedeutungsloser Decoration zu unterbrechen. Wir finden sie daher besonders in den Bogenzwickeln der Triforien und Arcaden reichlichst und mit grossem Geschmacke verwendet. Die Aufgaben, mit welchen die Plastik hier beschäftigt wurde, waren also ganz andere; sie hatte nicht grosse, gedankenreiche Bildwerke auszuführen, welche sich auf architektonischer Grundlage gliederten, sie übte sich nicht an kolossalen Statuen, sondern meistens an Reliefs und zwar von kleiner Dimension und decorativer Bestimmung. Dies alles konnte nicht ohne Einfluss auf den Geist der Kunst bleiben. Sie war auf das Anmuthige und Zierliche, nicht auf das Strenge und Ernste angewiesen, und gab sich oft einer realistischen Neigung hin, welche sich auf dem Continent erst später einstellte. Hierin wurde sie noch durch einen anderen Umstand bestärkt. Grabdenkmäler mit dem plastischen Bilde der Verstorbenen waren in England früher äusserst selten gewesen, im dreizehnten Jahrhundert, besonders seit der Mitte desselben, ergriff aber die englische Aristokratie dies Mittel zur Erhaltung ihrer Namen und Wappen mit solchem Eifer, dass diese Aufgabe die einheimischen Bildhauer vorzugsweise in Anspruch nahm. Auf dem Continente war hierbei

er kirchliche Styl maasgebend, so dass man auch die Gestalt des Verstorbenen gern in einer idealen, mindestens in einer kirchlich-ruhigen Auffassung darstellte. Hier dagegen, wo die Grabsteine fast die einzige Gelegenheit zur Ausführung lebensgrosser Figuren darboten, machte sich die durch diese Aufgabe begünstigte, ohnehin im englischen Charakter begründete Neigung zu einer mehr realistischen Behandlung unbeschränkt geltend, und übte auf die kleineren kirchlichen Sculpturen eine Rückwirkung aus.

Eine Uebersicht über die bedeutendsten **Grabsteine** wird uns am besten in die Geschichte der englischen Sculptur einführen. Zu den seltenen Beispielen aus dem zwölften Jahrhundert gehören die Gräber zweier Bischöfe von Salisbury, des Jocelyn († 1184) und des Roger († 1139) in der dortigen Kathedrale; das letzte von reichen romanischen Arabesken eingerahmt und wahrscheinlich später als das erste, gegen Ende des Jahrhunderts entstanden. Die Gestalten sind auf beiden in flacher Sculptur, ausdruckslos und plump gehalten, aber völlig frei von den Spuren des strengeren Styles, welche sich an den gleichzeitigen französischen Monumenten zeigen [1]. Das erste Denkmal neuen Styles ist das des Königs Johann in der Kathedrale von Worcester, wahrscheinlich bald nach seinem Tode (1216) gearbeitet, da die Kleidung des Bildes mit der im Grabe vorgefundenen übereinstimmt und da die Einweihung des Chores schon 1218 in Gegenwart seines jungen Sohnes, Heinrich's III., stattfand [2]. Es ist von ziemlich derbem Meissel ausgeführt, aber nicht ohne Stylgefühl; die Züge des Gesichtes sind fast rechtwinklig, Haar und Bart geradlinig, die Gewandfalten parallel und gerade, tief eingeschnitten mit breiter Oberfläche, die ganze Erscheinung massig, schwer, jenes Bestreben nach Ruhe und Würde, das in der französischen Kunst herrschte, fast übertreibend, dabei aber doch schon in der Bildung des Gesichtes individuell und portraitartig. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass der Künstler selbst ein Franzose war [3]. Verwandten Styles, aber mit weiterer Entwickelung britischer Auffassung, ist der Grabstein des William Longespee († 1227) in der Kathedrale zu Salisbury. Der Körper ist mit dem (wie die noch erkennbaren Farbenspuren ergeben goldenen) Kettenpanzer und mit kurzem

[1] Abbildungen dieser und der meisten anderen im Texte erwähnten Grabdenkmäler bei Stothard a. a. O.

[2] Die Angabe in Winkles Cathedrals, dass das Grab aus dem fünfzehnten Jahrhundert stamme, ist nur in Beziehung auf den unteren Theil richtig, während der Stein mit dem Bilde älter ist.

[3] Das Denkmal König Richards Löwenherz in der Kathedrale von Rouen, wo sein Herz bestattet war, wahrscheinlich um 1207 gearbeitet und erst neuerlich (1838) wieder entdeckt, hat grosse stylistische Aehnlichkeit mit dem im Texte erwähnten seines Bruders. Alb. Way in der Archaeol. brit. XXIX, 202, mit Abbildung.

Obergewande bekleidet, dessen Falten wie dort tief, aber nicht mehr gera-
linig und parallel, sondern bewegt gehalten sind. Die Beine liegen gera-
linig und das Gesicht ist durch den Panzer so weit bedeckt, dass nur N
und Augen zu sehen sind, aber der Kopf ist zur Seite gewendet, die Augen
offen, die Arme in freier und natürlicher Haltung, so dass das ganze Bild
den Eindruck eines zur That Gerüsteten, als ei
Sterbenden macht. Noch bewegter ist die Gest
eines Ritters in der Tempelkirche zu London,
man für die des noch im zwölften Jahrhund
verstorbenen Geoffrey de Magnavilla, Grafen v
Essex hält, die aber gewiss nicht älter ist wie d
des William Longespee. Das Gesicht sieht h
nach vorn, der Köper aber ist halb, die Beine
sind ganz im Profil gehalten und wie for-
schreitend [1]. Diese Auffassung wurde von
an die herrschende für ritterliche Grabmäler, d
wir in grosser Zahl und durch ganz England
verbreitet finden. Stets die Bekleidung mit Ke-
tenpanzer und kurzer Tunica ohne Aermel,
Schild und Schwert, der Panzer Füsse und Hände
und einen Theil des Gesichtes bedeckend, aber
die Haltung bewegt. Fast immer findet sich dabei
die sonderbare, ausschliesslich englische Eigen-
thümlichkeit, dass die Beine nicht parallel liegen,
sondern in der Art gekreuzt sind, dass das eine
mit gebogenem Knie über oder unter das andere ge-
rade gehaltene gelegt ist. Man erklärt dies i
England allgemein als ein Zeichen, dass der Ver-
storbene den Kreuzzug in das gelobte Land ge-
macht habe, indessen unterliegt diese, so viel
ich weiss, von keinem ausdrücklichen Zeugnisse
unterstützte Meinung doch sehr gegründeten Zwei-
feln. Es ist nicht abzusehen, wesshalb man
statt dieser sehr unvollkommenen Andeutung des Kreuzes [2]) nicht lieber ein-
fach das Kreuz auf das Gewand gesetzt hätte. Dazu kommt, dass diese

Fig. 142.



Herzog Robert von der Normandie. Kathedrale zu Glou-cester.

---

[1]) Stothard a. a. O. Taf. 11, vgl. mit Taf. 17.

[2]) Nur einmal, und zwar auf einem Grabsteine der erst aus dem vierzehnten Jahr-
hundert stammt (Stothard, Taf. 54), sind beide Knie gebogen, so dass ein wirkliches
Kreuz, aber nur ein Andreaskreuz, entsteht. Gewöhnlich ist die Kreuzung viel un-
deutlicher.

Gestalten zwar zuweilen gefaltete Hände, meistens aber eine trotzige Haltung, die Rechte am Schwertgriffe haben, was sich mit der vermeintlichen Erinnerung an jene Handlung der Frömmigkeit kaum vereinigen lässt[1]. Bei den Mitgliedern der königlichen Familie, welche an Kreuzzügen Theil genommen hatten, selbst bei dem Ideal ritterlicher Tapferkeit im gelobten Lande, bei Richard Löwenherz findet sich dieses Merkmal nicht, während es andererseits noch in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts[2], also in einer Zeit vorkommt, wo Kreuzfahrten nicht mehr so häufig waren. Vielleicht sollte daher diese ungewöhnliche Haltung, welche bei aufrechter Stellung der Platte oft wie die eines Tanzenden erscheint, nur den Ausdruck ritterlicher Rüstigkeit geben, so dass sie nur eine Steigerung der fortschreitenden und dennoch gewiss kein Kreuz bildenden Bewegung auf dem schon erwähnten Denkmale des Geoffrey de Magnavilla war. Solche ritterliche Grabsteine finden sich fast in allen Kathedralen und in vielen kleineren Kirchen; die Kirche der Templer in London bewahrt eine ganze Reihe. Einige sind durch sorgfältige Ausführung oder feineres künstlerisches Gefühl ausgezeichnet, so die Gestalt des Robert de Vere Grafen von Oxford in der Kirche von Hatfield, an der sogar die Falten des weiten Panzerhemdes sehr richtig ausgedrückt sind, die eines Ritters de Vaux in der Kathedrale von Winchester, die des Robert Ros in der Templerkirche und besonders die eines Montfort in der Kirche zu Hitchendon[3]. Die meisten sind aber ziemlich derb behandelt, was zum Theil damit zusammenhängt, dass sie alle vollständige Färbung erhielten. Sie sind meistens ohne Inschrift und geben nur durch die Wappen Auskunft über die Familie des Verstorbenen.

Die reichste und bedeutendste Sammlung mittelalterlicher Gräber ist im Chore der Westminsterkirche, die in England ungefähr dieselbe Stellung einnimmt, wie St. Denis in Frankreich. Unter denen, die noch in dieses Jahrhundert gehören, zeichnen sich vor allen die König Heinrich's III. († 1272) und der Königin Eleonore († 1290), Gemahlin Eduard's I., durch eine überraschende Schönheit aus; beide Gestalten in Erz gegossen und von meisterhafter Technik. Der König liegt in ruhiger Haltung, die Krone auf dem Haupte, das Gesicht in ernsten und edlen Zügen, mit einer einfachen Würde, die an antike Auffassung erinnert, Haar und Bart ziemlich symmetrisch geordnet, aber doch frei und natürlich, der Körper mit langer Tunica

---

[1]) Auf einem Grabsteine in Durham (Stothard, Taf. 24) erscheint der Ritter sogar mit geschlossenem Visir, gezogenem Schwerte und vorgehaltenem Schilde, also ganz kampffertig.

[2]) Viele Beispiele bei Stothard, u. a. Taf. 24, in Alvechurch, Worcestershire bei reichster Tracht des vierzehnten Jahrhunderts.

[3]) Stothard a. a. O. Taf. 38, 39.

und einem, auf der rechten Schulter durch eine Agraffe gehaltenen Mantel bekleidet, beide Arme etwas gehoben, wahrscheinlich um Scepter und Reichsapfel, die jetzt fehlen, zu halten; die Königin, von schlanker Gestalt und mit verhältnissmässig kleinem Kopfe, aber mit regelmässigen Zügen von gebieterischer Schönheit, ebenfalls mit langen Gewändern bekleidet, fasst mit der Linken das Band ihres Mantels, während die Rechte wahrscheinlich ebenfalls bestimmt war, ein Scepter zu tragen. Die vollendete Modellirung, die feine Ausführung besonders der Hände, die edle Haltung des Körpers, der schöne Rhythmus in der Gewandbehandlung ist an beiden Gestalten in gleichem Grade, an der der Königin vielleicht in noch höherem, zu bewundern, und die Uebereinstimmung des Styles, die gleiche Bildung der Krone und manche anderen Details lassen keinen Zweifel, dass sie von derselben Hand herrühren. Sie unterscheiden sich aber so sehr von den andern gleichzeitigen Arbeiten, und nähern sich so sehr dem Style italienischer Plastik am Ende des Jahrhunderts, wie er sich etwa bei Nino Pisano zeigt, dass die zuerst von Flaxman ausgesprochene Vermuthung, dass der Künstler ein Italiener gewesen, höchst begründet erscheint. Neuere Forschungen [1]) haben auch den Namen dieses Künstlers als Meister Wilhelm Torell, Goldschmied, ermittelt, der mit dieser Vermuthung wenigstens nicht im Widerspruche steht, wenn er sie auch nicht ausdrücklich bestätiget. Von nicht viel geringerer Schönheit sind unter den Monumenten der Westminsterkirche die des Edmund Crouchback, Grafen von Lancaster und zweiten Sohnes Heinrich's III. († 1296), und seiner Gemahlin Aveline († 1269); beide wahrscheinlich erst am Ende des Jahrhunderts entstanden, da die Gewandbehandlung an der Gestalt der Gräfin schon an die langen, weichen und gebogenen Linien des vierzehnten Jahrhunderts erinnert. Sie scheinen von Einheimischen gearbeitet, lassen aber doch den Einfluss jenes fremden Künstlers, dessen Werke sie vor Augen hatten, erkennen [2]). Endlich will ich noch das Denkmal des William von Valence, eines Halbbruders Heinrich's III., erwähnen, der ebenfalls 1296 starb, weil es mit reich emaillirten und vergoldeten Kupferplatten bedeckt ist, die aber, wie man

---

[1]) Von H. Turner, Manners and household expences, p. 108, 113, und Jos. Hunter in Archaeologia Brit. XXIX, p. 189. In einer Urkunde vom December 1290 wird Torell als der Verfertiger des Bildes Heinrich's III. bezeichnet, im Jahre 1291 erhält er bereits eine Zahlung für das Bild der Königin. — Dass er ein Italiener war, wird bestritten von Digby Wyatt, metal works, p. 33, hauptsächlich aus dem Grunde, dass dieser Name auch sonst in englischen Urkunden des früheren 13. Jahrhunderts vorkommt.

[2]) Auch die Gestalt des Edmund Crouchback hat eine wiewohl schwache Andeutung des Kreuzes, obgleich er nicht im gelobten Lande gewesen war, sondern von der wirklichen Ausführung des bereits abgelegten Gelübdes Dispens erhalten hatte.

aus stylistischen Merkmalen schliesst und von ähnlichen gleichzeitigen Arbeiten weiss, nicht in England gearbeitet, sondern in Limoges bestellt sein werden [1]).

Ungeachtet dieser Verwendung fremder Kunst fehlte es aber in England um diese Zeit nicht mehr an einheimischen Künstlern. Eduard I. ehrte das Andenken seiner zärtlich geliebten Gemahlin auch dadurch, dass er an den zwölf Ruhepunkten des Trauerzuges, der ihre Leiche von Northampton nach London brachte, Monumente, sogenannte Kreuze, achteckige, in mehreren Absätzen aufsteigende gothische, mit Statuen, namentlich mit der der Königin, verzierte Spitzsäulen errichten liess, von denen noch drei erhalten sind [2]). Die Figuren an denselben sind sehr anmuthig, von zartem Ausdrucke und weichem Schwunge der Linien; sie haben Verwandtschaft mit dem Grabbilde der Königin in der Westminsterkirche, aber sie unterscheiden sich doch von ihm, so dass sie wahrscheinlich von einheimischen Schülern jenes italienischen Meisters herrühren, was dann auch die aus den Urkunden ermittelten Namen der dabei beschäftigten Bildhauer bestätigen [3]).

Auch die kirchlichen Sculpturen deuten, wenn überhaupt auf fremden, doch nur auf französischen Einfluss. Unter ihnen nehmen unstreitig die an der Kathedrale von Wells den ersten Rang ein. Hier ist einmal wirklich eine Façade, welche in kräftiger architektonischer Haltung und in plastischem Schmucke mit den französischen wetteifert. Zwar fehlt ihr die dreifache Portalhalle und somit die günstigste Grundlage für die Gliederung eines grossen plastischen Gedichtes; ihr einziges Portal übersteigt nur um ein Weniges die gewöhnlichen englischen Dimensionen. Aber es ist doch durch die Anordnung dafür gesorgt, dass in horizontalen Reihen, die sich über die ganze Breite des Vorbaues und über die Seitenwände der Thüren erstrecken, und an den kräftigen Strebepfeilern, welche die Façade theilen, etwa 600 Figuren als Statuen oder in Reliefs Raum finden [4]). Auch enthält

---

[1]) Labarte, Histoire des arts industriels, III, S. 702.

[2]) Abbildungen derselben in Vol. III der Vetusta monumenta. Vgl. auch Britton, Archit. Antiq. in dem Artikel: Stone crosses, Vol. I, pag. 60 ff. Die drei erhaltenen Kreuze stehen in Northampton, Geddington und Waltham. Aus dem letzten giebt Flaxman a. a. O. Taf. 5 die Gestalt der Königin.

[3]) Hunter in der Arch. Brit. XXIX a. a. O. Die Statuen wurden von Wilhelm von Irland und von Alexander le Imaginator, der aber auch von Abyngton genannt wird, die kleineren Bildhauerarbeiten von Ralph von Chichester und Robert de Corf geliefert. Von den Bauleuten, mit denen contrahirt wurde, scheint der eine, Nicholas Dymenge de Legert oder de Reyns, ein Franzose aus der Gegend von Rheims gewesen zu sein.

[4]) Abbildungen der Statuen, freilich nicht sehr charakteristische, bei Carter a. a. O. Taf. 86 — 91. — Zeichnungen einiger Reliefs bei Flaxman a. a. O. Taf. 2 — 4.

das Ganze einen klar ausgesprochenen, wenn auch etwas abstracten Gedanken. Zunächst unten über dem Fussgesims in den Portalgewänden und von da zu beiden Seiten in Nischen Statuen von Propheten und Patriarchen, darüber im Bogenfelde des Portals die Jungfrau mit dem Kinde zwischen Engeln, die im Maasswerke jener Nischen angebracht sind; dann in einer höheren Reihe in Reliefs die Vorgänge des alten und neuen Testaments, und darüber an den Strebepfeilern und Wänden eine grosse Zahl acht Fuss hoher Statuen, auf der Nordseite meist Könige, Ritter, Frauen (vielleicht alttestamentarischer Bedeutung), auf der Südseite durchweg Bischöfe und andere Geistliche; endlich unter der horizontalen Linie, welche die Façade abschliesst, Auferstehung und Gericht in einzelnen Gruppen, und darüber am Giebel der Weltrichter zwischen Maria und Johannes nebst Aposteln und posaunenblasenden Engeln. Das Ganze giebt also den chronologischen Verlauf der Heilslehre; die Vorzeit, die Menschwerdung des Heilandes, sein den alttestamentarischen Vorbildern entsprechendes Leben, dann die irdische Kirche, und endlich das Gericht. Die Ausführung ist zwar noch sehr strenge, aber doch in den Reliefs lebendig und ausdrucksvoll, an den Statuen würdig und mit freier und voller Gewandung. Gewöhnlich schreibt man die Herstellung auch dieser Bildwerke dem Bischof Jocelyn Trotman zu, der den Stuhl von Wells von 1206 bis 1242 inne hatte und von dem wir wissen, dass er einen Neubau begann, der im Jahre 1239 zu einer Weihe führte. Er hatte, von König Johann verbannt, die Jahre von 1208 bis 1214 in Frankreich zugebracht, und mit diesem Aufenthalte mag die Hinneigung zum französischen Style, die aus der Anordnung der Façade hervorgeht, zusammenhängen. Indessen wissen wir auch, dass der Bau der Kirche keinesweges unter seiner Regierung beendet, sondern noch lange fortgesetzt wurde, und es ist wahrscheinlich, dass der grossartige Façadenbau nach jener bei Vollendung des Chores vorgenommenen Weihe von 1239 begonnen, erst etwa ein Decennium später, jedoch nach dem Plane Jocelyn's, unter einem seiner Nachfolger seine plastische Ausschmückung erhalten haben wird.

Ein minder umfangreiches und grandioses aber anziehenderes Werk englischer Plastik ist der Engelchor in der Kathedrale von Lincoln. Der Chor hat nämlich über jeder Arcade zwei zweitheilige Triforienbögen, so dass zwischen den Diensten jedes Gewölbes unter dem Fenstergesimse drei Bogenwinkel als sphärische Dreiecke entstehen, das in der Mitte zwischen den zwei Bögen gelegene doppelt so gross wie die auf beiden Seiten neben den Gewölbdiensten. Diese drei Felder sind zu beiden Seiten des Chores

---

Vgl. übrigens Cockerell a. a. O. und Cundall Downes, Photographs from the Sculptures in the West Front of Wells Cathedral, mit Text, London 1862.

an fünf Arcaden mit Reliefs geschmückt, so dass zusammen dreissig Reliefs entstehen, welche meistens je einen Engel enthalten, und zwar im anmuthigsten und edelsten Style des dreizehnten Jahrhunderts. Einzelne bedeutungsvolle Gestalten zeigen deutlich, dass das Ganze nicht etwa bloss die Hierarchie der Engel oder die Freudigkeit der himmlischen Heerschaaren versinnlichen soll, sondern eine tiefere, nicht leicht zu errathende Bedeutung hat. Wie es scheint wollte der Künstler den ganzen Hergang der göttlichen Heilsordnung durch die Mitwirkung der Engel darstellen. Er beginnt dabei am Ostende der südlichen Wand und giebt hier in dem grösseren Mittelfelde des ersten Joches eine bekleidete und bärtige Gestalt mit der Krone auf dem Haupte, geflügelt, die Füsse auf Wolken, in der Linken eine Leier. Man hat sie für David gehalten und daraus den Schluss gezogen, dass die Reihenfolge der Patriarchen und Propheten durch Engel repräsentirt sei [1]. Ich glaube, dass der Gedanke ein viel kühnerer war und diese Gestalt nichts Geringeres als Gott den Vater im Augenblicke der Schöpfung darstellt, der alles, wie das Buch der Weisheit sagt, „mensura, numero et pondere" maassvoll, nach dem Takte himmlischer Melodien bildet. Ihm zur Seite und in den beiden nächsten Jochen erscheinen die Engel, die ebenfalls auf Wolken ruhen und theils mit Schriftrollen, theils mit Pauken und Posaunen versehen sind; das Schöpfungswerk wird also noch fortgesetzt und die Engel führen die Befehle des Herrn aus oder feiern die Schönheit seiner Werke. In der darauf folgenden vierten Abtheilung sehen wir in der Mitte einen kräftigen, jugendlichen Engel, der einen noch gefesselten Falken hält, neben ihm andere Engel mit Schriftrollen, unter ihren Füssen aber nicht mehr Wolken, sondern Menschen oder Ungeheuer mit Menschenköpfen; die Zeit des Gesetzes und der Sünde sind hier eingetreten und die Engel haben die Aufgabe, den begehrlichen Willen zu zügeln und die Sünde zu überwinden. Im folgenden fünften Felde hält ein begeisterter Engel ein Buch, ein zweiter reicht mit beiden Händen eine Kindergestalt dar und zwar der im letzten Felde dargestellten, von einem das Rauchfass schwingenden Engel begleiteten Jungfrau mit dem Christkinde; das von Ewigkeit her im Buche göttlicher Rathschlüsse verordnete Heil, die Erlösung der durch jene Kindergestalt repräsentirten menschlichen Seele ist wirklich erschienen. So weit die südliche Wand, welche also den alten Bund bis zur Geburt Christi enthält. Die Nordseite, von Westen beginnend, scheint zwar nochmals in die

---

[1]) So Cockerell in seinem geistreichen, in den Memoirs illustrative of the hist. and antiquities of the county and city of Lincoln, London 1850, und in besonderem Abdrucke erschienenen, von vortrefflichen Abbildungen begleiteten Aufsatze. Die Erklärung, welche ich zu geben versuche, scheint mir, obwohl zweifelhaft, doch einfacher und wahrscheinlicher.

Urgeschichte der Menschheit zurückzuführen; der mittlere Engel, zornig blickend, das Schwert in der Rechten, verstösst mit der Linken die ersten Menschen aus dem Paradiese. Allein neben ihm werden von anderen Engelgestalten die Dornenkrone, die Lanze und der Schwamm emporgehalten, so dass das Ganze nur das durch den Sündenfall verursachte Leiden des Heilands darstellt. Dieser erscheint denn auch in der nächsten Abtheilung und zwar als Weltrichter, die Rechte erhoben, mit der Linken die Wundenmale zeigend, neben ihm ein Engel mit der Waagschale, dann aber einer mit geschwungenem Rauchfasse. Die Verdammniss wird nicht weiter geschildert, die Heilsgeschichte nur in Beziehung auf die Engel verfolgt, welche bei dem Gerichte nur die Erwählten zu belohnen und den Herrn zu preisen haben. Kronen und Palmen, Schriftrollen sowohl als Notenblätter und musikalische Instrumente wechseln daher in den Händen der folgenden Engel, einer der letzten aber hält Sonne und Mond empor, die nicht mehr untergehen, sondern dem himmlischen Jerusalem ewig leuchten. Mich dünkt, dass diese religiöse Phantasie vollkommen der herrlichen Ausführung würdig ist. — Der Chor selbst wurde um 1282 gebaut, die plastische Arbeit kann daher nicht wohl eher als gegen Ende des Jahrhunderts entstanden sein; auch ist sie in Motiven und Formen viel weicher und zarter als an der Kathedrale von Wells, aber noch völlig in dem naiven und reinen Style dieses Jahrhunderts.

Ungefähr gleichzeitig mögen die sechzig Reliefs mit alttestamentarischen Gegenständen sein, mit welchem in dem Kapitelhause zu Salisbury die Zwickel der umherlaufenden Arcaden ausgefüllt sind. Sie sind sehr beschädigt, aber doch grossen Theils noch kenntlich, und zeigen einen feinen Sinn für Raumvertheilung und edle und einfache Formen. Dagegen sind die reizenden, aber fast schon allzu zierlichen Gestalten von vierzehn Tugenden in den Archivolten der Vorhalle desselben Kapitelhauses erst dem vierzehnten Jahrhundert zuzuschreiben.

Auch die schönen, aber freilich sehr beschädigten Statuen an der Westseite von Lichfield[1]), die Reliefs an dem südlichen Seitenportale der Kathedrale von Lincoln und die weniger gelungenen Figuren an den Façaden der Abteikirche zu Croyland[2]) und der Kathedrale zu Peterborough stammen vielleicht noch aus dem dreizehnten Jahrhundert, während die meisten anderen grösseren Sculpturwerke erst dem folgenden angehören.

Sehr viel reicher als an solchen grösseren Werken ist die englische Schule an decorativen Sculpturen, namentlich an vereinzelten Köpfen, welche bald an den Consolen der Gewölbträger oder in den Zwickeln der

---

1) Carter a. a. O. Taf. 93.

2) Cockerell, Iconographie of the West front of Wells Cath. p. 105, und Carter a. a. O. Taf. 39, 40.

Triforien, bald in kleineren Dimensionen unter Laubwerk an den unteren Arcaden angebracht sind. Sie sind, obgleich reihenweise und in grosser Zahl vorkommend, stets alle verschieden und mit sorgfältig berechneter Abwechselung zusammengestellt, scheinen aber keinen ernsten Gedankeninhalt zu haben, sondern der Laune und dem Geschmacke der Künstler überlassen gewesen zu sein. Der normannische Styl liebte auch bei solchen Veranlassungen schauerliche, schreckende Gestalten; hier dagegen erhalten wir nur den Eindruck eines heiteren, aber sinnreichen und anregenden Schmuckes.[1] Zuweilen sieht man darunter die Gestalten von Bischöfen, Heiligen, Engeln, dann aber auch wieder abenteuerlich verhüllte Köpfe lächelnde oder verzerrte Gesichter, und manchmal, wie es scheint, Studien des Leidenschaftlichen und des Charakteristischen. Die Gabe scharfer Beobachtung des Lebens, die sich später auf anderen Gebieten der englischen Kunst so glänzend bewährt hat, regt sich schon hier. Zugleich aber sind diese Köpfchen meisterhaft gearbeitet, mit vollem Verständniss der Form und mit kluger Berechnung der Wirkung für die Entfernung des Beschauers, mit feinem Stylgefühl in der Benutzung des Raumes. Oft sind sie von idealer Schönheit, fast immer anmuthig und anziehend. Einige Male findet man in verschiedenen Gebäuden Wiederholungen einzelner Köpfe oder der Motive der Anordnung, so dass ein Zusammenhang und eine Mittheilung von Zeichnungen oder Modellen stattgefunden haben muss, aber dennoch ist die Mannigfaltigkeit der Empfindungen und die Frische der Auffassung so gross, dass man über die Fülle von Geist, Talent und Gefühl erstaunen muss, die an diese meist übersehenen Arbeiten verschwendet ist. Fast keiner Kirche des frühenglischen Styles fehlen Sculpturen dieser Art, eine Aufzählung würde daher zweckwidrig sein, ich nenne nur aus der Erinnerung beispielsweise die schönen Kragsteine der Kathedralen von Wells und Worcester und die kleineren Köpfchen in den Arcaden des Münsters von Beverley und der Kapitelhäuser von Lichfield und Salisbury Steht daher die englische Schule der französischen und der deutschen in der Ausbildung des kirchlichen und idealen Styles nach, so zeigt sie in diesen kleineren Arbeiten gleiche Geistesfrische und Productionskraft und dasselbe richtige Stylgefühl wie jene.

Man darf übrigens diese Richtung der englischen Plastik nicht gerade als eine Wirkung der eigenthümlichen Auffassung der gothischen Architektur ansehen, vielmehr sind beide die Wirkung einer und derselben tieferen Ursache. Der Geist der continentalen Völker betrachtete diese Künste als innig zusammenhängend und verschmolzen, gab der Architektur eine plastische Fülle, der Plastik einen architektonischen Zweck; der vorherrschend verständige Geist des britischen Volkes konnte sie nur als gesonderte auffassen. Er gab daher der Architektur nüchterue Formen, die mit der

Plastik nichts gemein hatten, und behandelte diese als eine selbständige decorative Kunst, welche, da sie den idealen Zwecken der Baukunst fern stand, sofort in unmittelbarere Beziehung zur Wirklichkeit trat. Die englische Plastik geht daher nicht so wie die des Continents aus dem tiefsten Grunde des religiösen Bewusstseins hervor, erschöpft das Wesen des Mittelalters nicht so wie diese, sondern nähert sich mehr dem Standpunkte der modernen Welt. Aber die Jugendfrische und Naivetät des Zeitgeistes, das Resultat jener idealen Stimmung, kam auch ihr zu statten und giebt ihr in Verbindung mit jenem naturalistischen Anfluge einen eigenthümlichen Reiz.

Der Styl der Steinsculptur, als der höheren Gattung, war stets auch für die plastischen Arbeiten in anderen Stoffen maassgebend, so dass es einer besonderen Schilderung derselben hier nicht bedarf. Die Elfenbein-Plastik spielt in dieser Epoche keine so bedeutende Rolle wie in der vorhergehenden und in der folgenden, aber sie bringt mitunter so köstliche Werke hervor wie die fast einen Fuss hohe Gruppe der Krönung der Maria, welche, im Jahre 1861 aus der Sammlung Soltykoff in das Museum des Louvre übergegangen, von höchster Zartheit und Anmuth, zugleich ein Muster geschmackvoller Polychromie ist, und besonders in den Händen Christi von seltenen Naturstudien zeugt[1]). Dagegen verlangen die Metallarbeiten, namentlich der Erzguss und die Werke der Goldschmiede, eine selbständige Betrachtung, weil sich bei ihnen durch den Werth des Stoffes und den darauf verwendeten Fleiss manche Eigenthümlichkeiten ausbildeten, welche ein helleres Licht auf einzelne Stellen des gesammten Kunstgebietes werfen, besonders aber auch, weil bei der Goldschmiedekunst durch die Verbindung der Gravirung und der Emailmalerei mit den Reliefs Einflüsse des malerischen und des plastischen Styles zusammentrafen.

In Deutschland war der Aufschwung, welchen diese Kunstzweige in der vorigen Epoche genommen, auch noch in der zweiten Hälfte des 12. und im 13. Jahrhundert lebendig. Dass die dortige Production damals an der Spitze der künstlerischen Bewegung stand[2]), wird nicht bloss durch die Aufzeichnungen des Theophilus bewiesen, der die Goldschmiedekunst und Verwandtes besonders ausführlich behandelt und bezüglich solcher Arbeiten

---

[1]) Abgebildet bei Labarte, Album, I, Pl. XVI, sowie in den Annales archéol. Bd. XXI zu S. 345. Vgl. Darcel, Gazette des beaux-arts, Mai 1861, p. 175.

[2]) Eigener Ausdruck von Labarte; vgl. dessen Histoire des arts industriels, Bd. II, von S. 219 an.

die „solers Germania“ ausdrücklich hervorhebt, sondern geht auch aus den gerade hier in reichem Masse erhaltenen Kunstwerken hervor. Der Ruhm der deutschen Arbeiter dieses Faches war so verbreitet, dass ihre Thätigkeit vielfach von fremden Ländern aus in Anspruch genommen ward. Einen merkwürdigen Beweis dafür gewährt der Umstand, dass wir noch jetzt in slavischen Ländern zwei grosse in Erz gegossene Thüren finden, welche in Deutschland gefertigt und im Wege des Handels dorthin gekommen zu sein scheinen. Die eine derselben ist die sogenannte Korssun'sche Thüre der Sophienkirche in Novgorod. Sie besteht aus einzelnen, offenbar nicht aus derselben Werkstatt hervorgegangenen und nicht richtig verbundenen Tafeln, deren Mehrzahl aber zusammengehört, und, wie man aus der Lebenszeit der darauf dargestellten Bischöfe schliessen kann [1], in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts in Magdeburg gemacht ist. Die zusammenhängenden Bilder geben, wie früher die Thüren des Bernward in Hildesheim, die Geschichte des Sündenfalles und die der Erlösung durch Christus; neben ihnen sind aber andere nicht dahin gehörige Gestalten zur Ausfüllung aufgenommen, unter anderen ein Centaur, dann auch die Bildnisse des Werkmeisters Riquin und seiner Gehülfen Abraham und Waismuth, diese so wie einige andere Figuren schon im Kostüme der Zeit. An der zweiten dieser Thüren, am Dome zu Gnesen [2], sind die beiden Flügel von verschiedener Metallmischung, auch sonst ungleicher Behandlung; indessen stehen sie beide einander nahe und dürften ebenfalls in die zweite Hälfte oder gegen das Ende des 12. Jahrhunderts zu setzen sein. Sie stellen das Leben des h. Adalbert dar, jeder Flügel hat neun Felder in einer Umgebung von Arabesken. Die Arbeit beider Monumente ist in hohem Relief, also keinesweges byzantinisirend, aber sehr roh, und weist auf eine schon handwerksmässige Praxis hin. — In Deutschland selbst ist das grossartigste Erzmonument dieser Epoche der eherne Löwe auf dem Domplatze zu Braunschweig, trotz einer gewissen Starrheit doch nicht ohne Studium der Natur, im Jahre 1166 als Denkmal Herzog Heinrichs des Löwen errichtet.

[1] Vgl. Fr. Adelung, die Korssun'schen Thüren in der Kathedrale der h. Sophia zu Novgorod, Berlin 1823. Dargestellt sind: Wicmannus eps. Magdeburgensis, welcher von 1156 bis 1191, und Alexander Bischof von Plock, der von 1129 bie 1156 regierte. Bessere Abbildungen in den Antiquités de l'Empire de Russie, Moskau 1849, Série VI. Tab. 21 — 26. Der Name Korssun (Cherson) wird in Russland häufig kostbaren Werken beigelegt, ohne dass sie wirklich aus der Beute von Cherson herstammen. Vgl. oben Bd. IV, S. 218.

[2] Vgl. die Abbildung nebst einer Beschreibung von Berndt in der Wiener Bauzeitung 1845, S. 370 ff. u. Atlas Taf. DCXC. Die Verschiedenheit des Künstlerischen an beiden Flügeln ist nicht sehr bedeutend, und rechtfertigt am wenigsten die Annahme des Verfassers, welcher den einen in die Zeit Otto's III, den anderen in das fünfzehnte Jahrhundert verweisen will. — Gypsabgüsse im Berliner Museum.

Von feinerer Ausführung sind die Kirchengeräthe, an denen dann auch die sehr durchgeführte Symbolik interessirt[1]. Während die Erzplastik in grösserem Maassstabe vorzugsweise in Sachsen ausgebildet ist, wird die Kleinkunst mit grösstem Erfolge von der rheinischen Schule gepflegt. Besonders war ihr die Zeit Kaiser Friedrichs I. (1152—1190) günstig. Durch die Eröffnung des Grabes Carls des Grossen gab er Veranlassung zu der Herstellung mannigfaltiger prächtiger Reliquiarien, um die Gebeine des Kaisers aufzunehmen, und unter ihm entstand auch eines der wichtigsten Werke deutscher Goldschmiedekunst, der grosse Kronleuchter des Münsters zu Aachen, welchen nach der darauf befindlichen Inschrift Kaiser Friedrich I. und seine Gemahlin, wahrscheinlich um 1165 dorthin stifteten. Er soll, wie die Inschrift ebenfalls besagt und wie es bei diesen Leuchtern feststehendes Herkommen war, durch seine Anordnung ein Bild des himmlischen Jerusalems geben. Die Entstehung dieser Symbolik ist wohl erklärbar. Da die heilige Stadt nach der Schilderung des apokalyptischen Sehers keiner Sonne und keines Mondes bedarf, weil sie vom Lamm durchleuchtet in eigenen, hellsten Lichte strahlt, und da die Kirche die irdische vorbildliche Erscheinung, der Abglanz des himmlischen Jerusalems ist, lag es nahe, diese Beziehung an dem zur Beleuchtung der Kirche bestimmten Geräth in Erinnerung zu bringen. Besonders aber war der hängende Leuchter dazu sehr geeignet, weil die Stadt der Zukunft, das Jerusalem das droben ist (Gal. 4, v. 26), nicht auf dem Boden der Gemeinde stehen, sondern ihr nur als hohes Ziel vorschweben durfte. Wie es scheint kam diese Symbolik im elften Jahrhundert auf, während man sich früher begnügt hatte, die Leuchter und Lampen mit dem Monogramm Christi auszustatten oder als Kreuz oder Krone zu gestalten, um so daran zu erinnern, dass Christus das Licht der Welt und die Krone des Lebens sei. Schon von einem Kronleuchter, der im Jahre 1038 in Speyer gestiftet wurde, wissen wir, dass er mit Engelchören, Propheten und Aposteln, also mit Gestalten, die dieser Vorstellung entsprechen, ausgestattet war; an dem gleichzeitigen des Bischofs Hezilo im Dome zu Hildesheim, an einem anderen vom Ende des Jahrhunderts in St. Pantaleon zu Köln, und an dem aus der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts stammenden in der Klosterkirche zu Komburg bei Schwäbisch-Hall ist es aber in den daran angebrachten Versen geradehin ausgesprochen, dass sie ein Bild des himmlischen Jerusalems seien[2]. Dass dergleichen

---

[1]) Vgl. H. Otte, Handbuch der kirchlichen Kunst-Archäologie des deutschen Mittelalters, 2 Bde., 4. Aufl., Leipzig 1868. S. 117 ff.

[2]) Ueber die Kronen von Hildesheim siehe Kratz, der Dom zu Hildesheim, Taf. II, S. 78 ff., nebst Abbildung der kleineren; über die von Komburg die Zeitschrift des histor. Vereins für das wirtembergische Franken, Bd. V, S. 169 f., über die von

Kronleuchter um die Mitte des zwölften Jahrhunderts sehr gewöhnlich und sehr reich geschmückt waren, ergiebt eine Ausserung des heiligen Bernhard, welcher auch diesen Luxus rügt[1]), und sie wegen ihrer Grösse nicht mehr Kronen, sondern Räder nennen will. Indessen ist in Frankreich kein einziger erhalten; man weiss nur nachrichtlich von einem im Anfange des zwölften Jahrhunderts im Dome zu Toul gestifteten und hat noch Zeichnungen von einem in St. Remy in Rheims, der erst 1793 zerstört ist. In Deutschland besitzen wir dagegen noch vier, einen in Komburg, zwei im Dome zu Hildesheim, alle schon aus der vorigen Epoche, und endlich den zu Aachen. Die Anordnung der älteren Kronen in Komburg und Hildesheim ist sehr einfach; sie bestehen aus einem kreisförmigen Reifen, der mit zwölf Thürmchen (den zwölf Thoren der Apokalypse XXI, v. 12) besetzt ist, in denen kleine Statuen von Propheten, Aposteln und Engeln Platz fanden. Künstlicher war schon die Anordnung des Kronleuchters von Rheims; hier bildeten nämlich die zwölf Bögen zwischen den Thürmchen nicht einen einfachen Kreis, sondern den Umriss einer zwölfblätterigen Rose, indem sie zwölf über die Peripherie jenes grösseren Kreises hinausgreifenden kleineren Kreisen angehörten, welche so angeordnet waren, dass bei vollständiger Ausführung je zwei Kreise in der Mitte des zwischen ihnen gelegenen dritten einander tangirten. Dass man die Rose im Mittelalter als ein Symbol des himmlischen Jerusalems betrachtete, ergiebt schon die Rede Innocenz III. bei der Weihe der goldenen Rose am Sonntage Laetare, wie denn auch Dante in seinem Paradiese die Versammlung der Heiligen in Gestalt einer Rose schauete. Noch künstlicher ist die Anordnung des Leuchters in Aachen. Hier ist nämlich die Zahl acht an die Stelle der Zahl zwölf getreten, die Rose besteht nicht aus zwölf, sondern nur aus acht Kreisbögen, die Zahl der Thürmchen steigt dagegen auf sechszehn, welche sich theils an den Endpunkten, theils an den Scheitelpunkten der Bögen befinden. Die begleitenden Verse sagen ausdrücklich, dass hierbei die achteckige Gestalt des Münsters maassgebend gewesen sei[2]), sie erwähnen aber noch ausführlicher, dass das Ganze das Bild des himmlischen Jerusalems darstelle[3]),

---

Aachen aber den ausführlichen Aufsatz in Cahier und Martin, Mélanges d'Archéologie, Vol. III. — Vgl. für alle das unten (S. 614) citirte Werk von Bock.

[1]) Ponuntur dehinc in ecclesia gemmatae non coronae, sed rotae, circumseptae lampadibus, sed non minus insertis lapidibus.

[2]) Ad templi normam sua sumant munia formam
Istius octogene donum regale corone
Rex pius ipse et pie vovit solvitque Marie.

S. die ganze Inschrift bei Cahier a. a. O. und bei Nolten, Archäologische Beschreibung der Münsterkirche zu Aachen, 1818.

[3]) Celica Jherusalem signatur imagine tali u. s. w.

und setzen daher voraus, dass die gewählte Form diesem Bilde entsprechend sei. In der That ist sie es in höherem Grade als die bisher übliche. Denn die Mauer der apokalyptischen Stadt ist nicht zwölfseitig, sondern viereckig, und zerfällt, da jede der vier Seiten drei Thore und mithin vier kleinere Abtheilungen hat, in sechszehn Theile. Diese vier Ecken konnten aber, wenn man nach dem Zwecke des Geräthes eine kreisrunde Grundlage brauchte, nicht besser angedeutet werden, als durch vier Thürme, wie man sie nach der Befestigungskunst jener Zeit an den Ecken der Mauer anzubringen pflegte, und man erhielt daher, wenn man auch den zwölf Thoren die Gestalt von Thürmen gab, nicht zwölf, sondern wie an unserem Kronleuchter sechszehn Thürme. Allerdings kam es dann darauf an, die Eckthürme von den Thoren zu unterscheiden, aber auch dafür ist hier gesorgt. Die sechszehn Thürmchen sind nämlich nicht gleicher Gestalt, vielmehr sind acht kleiner und rund, acht dagegen grösser, aber auch diese unter sich dergestalt verschieden, dass ihr Grundriss abwechselnd entweder die Gestalt eines Quadrates oder die eines Vierblattes mit halbkreisförmig hervortretenden Seiten hat. Höchst wahrscheinlich sollten nun jene viereckigen Thürme, welche die Ecken eines Quadrates bilden, dessen Seite jedesmal ein Segment mit drei anderen Thürmchen abschneidet, die Eckthürme der Stadt bedeuten, während jene anderen vermöge ihrer halbkreisförmig hervortretenden Seiten den acht runden Thürmen auf den Scheitelpunkten der Bögen gleichgestellt waren und also mit ihnen die zwölf Thore bildeten. Dies war dann muthmaasslich durch die jetzt nicht mehr vorhandenen Statuetten ausser Zweifel gesetzt, indem in die Oeffnungen jener zwölf runden Thürme die zwölf Apostel, in die der vier viereckigen Thürme aber etwa Engel mit Schwert und Lanze als Wächter der heiligen Stadt gestellt waren[1]. Zur Unterstützung dieser Vermuthung kann ich mich auf die Anleitung zur Anfertigung eines Weihrauchgefässes nach dem Bilde der heiligen Stadt beziehen, welche Theophilus in seinem oft erwähnten Buche (Lib. III, c. 60) giebt. Er lehrt nämlich an dem kreisrunden oberen Theile des Gefässes zunächst vier Thürme, und zwischen denselben je drei Pforten anzubringen, aus welchen die Apostel hervorschreiten. Die Eckthürmchen enthalten dann zwar bei ihm keine Figuren, weil in ihnen die Ketten des Gefässes durchlaufen, aber er hat doch jene bewaffneten Engel in einem oberen Stockwerke angebracht. Seine Anordnung ist also, so viel es die verschiedene Bestimmung des Geräthes gestattet, der des Aachener Leuchters

[1]) Martin a. a. O. giebt eine etwas andere Erklärung, indem er hauptsächlich auf die mehrfachen und sich durchschneidenden Quadrate, welche durch die verschiedene Form der Thürme angedeutet sind, Gewicht legt. Die von mir gegebene Deutung scheint aber einfacher und natürlicher.

Fig. 143.



Leuchter in Aachen.

ganz ähnlich. Allerdings kann man bei diesem letzten fragen, warum der Urheber des Planes jene als Vierblatt gestalteten Thürme nicht lieber den runden Thürmen ganz gleich gebildet habe, um so die zwölf Thore von den vier Eckthürmen schärfer zu unterscheiden. Allein dazu hatte er offenbar mehrere Gründe. Zunächst formelle, aus der achteckigen Gestalt entnommene, dann aber auch innere. Das neue Jerusalem ist der Sitz der Seligen, für die Seligkeit sind aber acht Verheissungen gegeben; die Zusammenstellung von je acht Thürmen gab ihm also die Gelegenheit, um diese mystische Beziehung auszusprechen.

Die Bodenstücke der sechszehn Thürme sind nämlich auf ihrer untern der Gemeinde zugewendeten Seite mit gravirter Zeichnung auf goldenem Grunde geschmückt und zwar so, dass die acht grösseren und die acht kleineren unter sich im Zusammenhange stehen. Diese *enthalten* nämlich die Geschichte Christi: Verkündigung, Geburt, Anbetung der Könige, Kreuzigung, die Marien am Grabe, Himmelfahrt, Ausgiessung des heiligen Geistes und Christus als Weltrichter; jene dagegen die acht Seligpreisungen in der Art, dass jedesmal ein Engel (bekleidet, ohne Flügel und manchmal von Gruppen menschlicher Figuren umgeben), einen Spruchzettel mit einer der Verheissungen hält.

Die Zeichnung ist auf allen diesen Platten mittelst des Grabstichels ausgeführt, so dass sie völlig wie unsere Kupferstiche zum Abdrucke geeignet sind[1]). Die Tafeln mit den Seligpreisungen sind aber überdies nicht bloss in eingegrabener, sondern auch in durchbrochener Arbeit verziert, dergestalt, dass der Engel immer innerhalb eines Rostes von sich durchkreuzenden Balken steht und die Räume neben den Umrissen der Figur und zwischen den Balken ausgeschnitten sind; offenbar, *damit* am Abend das durchfallende Licht der am oberen Rande des Reifes stehenden Kerzen wenigstens die Umrisse der Engel sichtbar machen sollte[2]). *Der Styl dieser* Zeichnungen giebt uns eine sehr hohe Vorstellung von dem Geschick der Künstler, die dem Kaiserpaare zu Diensten standen, lässt aber darauf

---

[1]) Vollständige Abdrücke auf dem Kupferstichkabinet zu Berlin. Der beigefügte Holzschnitt der Verkündigung ist das Facsimile eines solchen, *nur mit Fortlassung* eines Theiles der kreisförmigen Einrahmung. Die Engel der Seligpreisungen sind etwas grösserer Dimension, so dass das Format meines Buches die Aufnahme derselben nicht gestattete. — Neuerdings publicirt von Franz Bock, der Kronleuchter Kaisers Friedrich Barbarossa etc. etc. und die formverwandten Lichterkronen . . . . . . Leipzig 1864, und von E. aus'm Weerth, Rheinlands Kunstdenkmale, II, Taf. XXXV, Text S. 98 f.

[2]) Die Thürmchen enthielten bei allen diesen Kronen kein Licht; die Kerzen standen vielmehr auf Leuchtern am Rande der Bögen. Auch an dem Leuchter von Komburg haben die Bodenstücke der Thürmchen durchbrochene Arbeit, doch nur Blattwerk und Thiergestalten.

schliessen, das dabei zwei verschiedene Meister thätig waren. Bei den Scenen aus der Lebensgeschichte des Erlösers ist die Auffassung naïv und dramatisch; bei der Kreuzigung sind Sol und Luna, Maria und Johannes in gewohnter Weise, neben diesen aber ziemlich natürlich behandelte Bäume dargestellt; bei der Geburt wendet sich das Kind nach der Mutter, spricht Joseph mit aufgehobener Hand, und scheinen selbst Ochs und Esel mit einigem Gefühl von der Bedeutung des Momentes auf das Kind zu blicken. Der Erdboden ist stets durch halbkreisförmige Schollen, jede mit einer Blume, angedeutet. Die Köpfe sind mehr viereckig als oval, die Füsse sehr gross. Dagegen ist die Haltung und die Körperbildung an den Engeln der Seligpreisungen grossartiger und mehr im typischen Style, mit reinerem Oval des Gesichtes, wohlgeregelten symmetrischen Locken, kleinen und eleganten Füssen und besonders mit sehr edlen Gewandmotiven, welche die Formen des Körpers wohl erkennen lassen; die Nebenfiguren erinnern sogar an die Zeichnung in byzantinisirenden Miniaturen. Wir sehen also nicht bloss zwei Meister von verschiedener Begabung, sondern zwei verschiedene Richtungen nebeneinander. Der Meister der evangelischen Geschichten ist von dem Naturalismus berührt, der sich besonders in der Miniaturmalerei geltend machte; der andere theilt dagegen die Tendenz des strengeren Styles, der sich damals in der Plastik ausbildete. Ihr Zusammentreffen zeigt recht deutlich den Einfluss, den beide Künste, Malerei und Sculptur, auf die Werkstätten der Metallarbeiter hatten. Die Architektur ist übrigens durchweg rundbogig, und auch die Verzierungen an der Einrahmung und an den Balken der Bodenstücke, sowie an den Bandstreifen, welche nebst der Inschrift um den Reifen des Leuchters herumlaufen, haben noch durchweg romanischen Styl. Sie bestehen meistens in ziemlich einfachen Gewinden, Rauten und ähnlichen Mustern, sind aber alle verschieden, und geben, golden auf einem mit braunem Firniss bedeckten Boden, dem Ganzen ein sehr reiches Ansehen.

Bei Weihrauchgefässen wurde das Bild des neuen Jerusalems weder so ausschliesslich noch so anhaltend wie bei Kronleuchtern angewendet. Dies beweist schon der Text des Theophilus, welcher zwei solche Gefässe beschreibt, das eine, dessen ich bereits (S. 612) erwähnte, mit der Hinweisung auf die himmlische Stadt in sehr ausgeführter Symbolik, das Lamm auf der Spitze des Ganzen, bewaffnete Engel und die Apostel auf dem oberen, die Propheten und in Medaillons die Tugenden auf dem unteren Theile, das andere dagegen bloss mit den Gestalten der vier Paradiesesströme und der vier Evangelisten verziert, und mithin nur auf die Ausbreitung der Heilslehre, als Parallele des aufsteigenden Weihrauchdampfes, hindeutend. Ueberhaupt folgte man bei diesen Gefässen jetzt mehr anderen Gedanken, wie ein bereits früher angeführtes Beispiel zeigt, wo durch die

Darstellung der drei Männer im feurigen Ofen der Weihrauch als Symbol des Gebetes behandelt war. Eine Nachwirkung jener frühern Symbolik war es indessen, dass man auch jetzt und bis in das späteste Mittelalter hinein den oberen Theil solcher Gefässe mit Thürmen zu schmücken pflegte[1]. Auch scheint die reiche Symbolik an einem Rauchgefässe vom Anfange des dreizehnten Jahrhunderts, das in der Dorfkirche zu Bachheim bei Manderscheid in der Diözese Trier entdeckt ist[2], noch auf einer Urgestaltung des Gedankens der Stadt Gottes zu beruhen. Es zeigt nämlich oben auf der Spitze einer thurmartigen Architektur den König Salomon mit Krone, Scepter und Reichsapfel, von seinen vierzehn Löwen umgeben, wie die beigeschriebenen Verse besagen als Symbol der himmlischen Herrschaft Christi. Unter ihm stehen auf den vier Giebeln Abel mit dem Lamm, Melchisedek mit Brod und Kelch, Abraham im Augenblicke des Opfers und Isaak den Jakob segnend, alle den Opfertod Christi andeutend (Christum venturum carnisque necem subiturum), dann am unteren Theile des Gefässes Aaron mit dem Rauchaltar, Moses mit der Ruthe, Jesaias und Jeremias mit Büchern, also die Functionen des Priesterthumes im Dienste Christi versinnlichend. Selbst die Agraffe, welche die Kette hält, giebt noch in vier Ringen die Brustbilder der Apostel Petrus, Paulus, Johannes und Jacobus, also der Lehrer jenes auf dem Gefässe selbst angedeuteten Mysteriums. Das Fussgestell enthält eine Fürbitte für einen gewissen Gozbertus, der entweder der Geschenkgeber oder der Künstler war.

Durchweg ist die Symbolik jetzt freier, poëtischer, künstlicher geworden; sie variirt gern den Grundgedanken, den die vorige Epoche einfach wiederholte. Dies bemerken wir auch an den ehernen Taufbecken, von denen in Deutschland einige erhalten sind. Zwar ist das des Domes zu Osnabrück[3], dem Style und den Schriftzügen nach vom Ende des zwölften oder Anfange des dreizehnten Jahrhunderts, einfacher als das bedeutend frühere in St. Bartholomäus zu Lüttich[4]. Es ruht auf bedeutungslosen Füssen und die fünf Abtheilungen des cylindrischen Kessels *enthalten* ausser den Figuren der Apostel Petrus und Paulus nur die Taufe Christi in den drei, je eine Abtheilung einnehmenden Gestalten Christi, *des Täufers* und eines dienenden Engels. Die Bewegung des Letzten ist kühn und nicht

---

[1]) Mit diesem Gebrauche hängt es zusammen, dass in vielen Urkunden des Mittelalters das Wort: thuribulum, dessen griechischer Ursprung den Schreibern unbekannt sein mochte, in turribulum, Thurmgefäss, verwandelt ist. Vgl. Ducange, Gloss. s. h. v. Ein Rauchfass des dreizehnten Jahrhunderts aus dem Dome zu Mainz, das ohne Figuren, aber mit einem Thürmchen bekrönt ist, bei Becker und v. Hefner a. a. O. Taf. 58.

[2]) Abbildung und Beschreibung im Bull. monum. XIII, S. 195.

[3]) Lübke a. a. O. S. 417.

[4]) Bd. IV, S. 671.

ungeschickt, und verräth jenes Streben nach dramatischem Ausdrucke, das sich in dieser Zeit in Deutschland häufig zeigt. Die Inschrift giebt zwar kein Datum, wohl aber die Namen des Künstlers Gerhard und des Stifters Wilbernus.

Um so reicher in symbolischer Beziehung und von bedeutend höherem künstlerischem Werthe ist das dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts zuzuschreibende Taufbecken im Dome zu Hildesheim[1]). Der wiederum cylindrische Kessel ruhet auf vier knieenden menschlichen Gestalten, welche Urnen ausgiessen, bekanntlich die vier Paradiesesflüsse. Ueber den Köpfen derselben sieht man an dem Becken selbst in Verbindung mit der Architektur, welche dasselbe in vier Felder theilt, die über einander angebrachten Medaillons der vier Tugenden, der vier grossen Propheten und der vier Evangelisten. Von den dazwischen gelegenen Feldern zeigt das eine den Donator, einen Domherrn, der zufällig wie der des Beckens von Osnabrück Wilbernus heisst, vor der Jungfrau knieend, die drei anderen geben die Darstellungen des Durchganges der Juden durch das rothe Meer, des späteren unter Josua durch den Jordan, und endlich der Taufe Christi. Auf dem Deckel ist (ohne Zweifel in innerer Verbindung mit der Gestalt der Jungfrau Maria auf dem Votivbilde) der Hergang mit Aarons blühender Gerte dargestellt, dann, in Beziehung auf das rothe Meer, der Kindermord zu Bethlehem, darauf weiter Magdalena im Hause des Pharisäers, die Füsse des Herrn mit ihren Haaren trocknend, endlich viertens die Werke der Barmherzigkeit in eine Gruppe vereinigt: die thronende Misericordia ist von Gestalten, denen sie ihre Wohlthaten spendet, umgeben. Es sind deren aber nur sechs, das Begraben der Todten fehlt. Man sieht, der Gedanke des Wassers bildet das Grundthema einer kunstgerecht durchgeführten Symbolik; in den Paradiesesströmen erscheint es vorbildlich, in den Ereignissen der alttestamentarischen und evangelischen Geschichte historisch mit allegorischer Nebenbedeutung, am Deckel tropologisch, mit moralischer Anwendung, als Bluttaufe in der Trübsal, als Thränentaufe in der Reue, durch das „Wasser, das zu Berge geht", von dem unsere Dichter des Mittelalters so oft sprechen, endlich in den guten Werken, unter denen die Wasserspendung vorkommt, als christliche zur Seligkeit führende Tugend. Daneben ist die andere Eigenschaft der Paradiesesflüsse, die Vierzahl nicht vergessen, welche in den Kardinaltugenden, an den

[1]) Vgl. eine Beschreibung und die bedeutungsvollen Verse der Aufschriften bei Kratz, der Dom zu Hildesheim, Th. II, S. 195, und eine jedoch sehr unbefriedigende Abbildung auf Taf. 12. Der Verfasser setzt die Entstehung in die zweite Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts, doch ohne überzeugende Gründe, da der Styl der Arbeit auf frühere Zeit schliessen lässt. — Abbildung bei Förster, Denkmale, Bd. VIII, der Deckel in Didron's annales archéologiques, Bd. XXI.

grossen Propheten und endlich an den Evangelisten wiederkehrt, und somit die Grundlage der Heiligung ist. Statt dieser künstlichen Anspielung auf natürliche und geheimnissvolle Dinge hat das Taufbecken in Lüttich nur die alttestamentarische Reminiscenz an das eherne Meer und führt ausserdem den Gedanken der Busse und Bekehrung, als der Erfordernisse des Sacramentes, sehr einfach durch.

Der Guss des bedeutenden, sechs Fuss hohen Monumentes ist vortrefflich ausgeführt, die Zeichnung der Figuren ist sehr streng und typisch, doch ausdrucksvoll, mehr an die Auffassung der Miniaturen als an architektonische Plastik erinnernd. Die Architektur, aus gewundenen oder verzierten Säulenstämmen und breiten Kleeblattbögen bestehend, gehört noch ganz romanischer Weise an.

Einen völlig verschiedenen Charakter hat das Taufbecken im Dome zu Würzburg, dessen Inschriften den Namen des Verfertigers, Meisters Eckart von Worms, und das Jahr der Vollendung 1279 angeben[1]. Die Architektur ist hier schon ganz gothisch; Strebepfeiler mit Wasserschlägen, Tabernakeln und Fialen trennen, gothisch verzierte Bedachungen überdecken die acht bildlichen Darstellungen, welche ohne alle symbolische Gliederung das Leben Christi darstellen, Verkündigung, Geburt, Taufe, Kreuzigung, Auferstehung, Himmelfahrt, Ausgiessung des heiligen Geistes und das Weltgericht, dies jedoch nur in wenigen Gestalten. Meister Eckart war kein grosser Künstler; die Arbeit ist durchaus roh, die Anordnung ohne Stylgefühl, der Ausdruck der kurzen, kaum fünf Kopflängen haltenden Gestalten unbedeutend; nur an einigen naiven Zügen und an einem, aber selten gelungenen Streben nach Weichheit der Formen ist ein Einfluss des neuen Styles zu spüren. Das Ganze besteht ungeachtet seines geringen Umfanges nicht aus einem Stücke, vielmehr sind die Strebepfeiler, die Spitzbögen und die Bildtafeln einzeln gegossen und zusammengelöthet, was allerdings durch die schwerfällig behandelte gothische Architektonik erleichtert wurde. — Noch später, 1290, wurde, laut Inschrift, das Taufbecken im Dom zu Rostock gefertigt, das in der Arbeit handwerksmässig, im Styl alterthümlich ist. Auch hier wird das Becken von vier knieenden Gestalten getragen, welche aber diesmal als die vier Elemente bezeichnet sind. Das Becken selbst und der Deckel, ersteres in Feldern mit kleeblattförmiger Umrahmung, enthalten Darstellungen aus dem neuen Testament.

Im Allgemeinen unterwarfen sich die Metallarbeiter dem Einflusse des gothischen Styles nur sehr zögernd. Noch längere Zeit, nachdem er in der

---

[1]) Becker und v. Hefner, Kunstwerke und Geräthschaften des Mittelalters, Taf. 19; die Jahreszahl 1289 beim Abdrucke der Inschrift ist irrig. — Förster, Denkmale, Bd. IX.

Baukunst zur Herrschaft gelangt war, behielten die Kelche, Schüsseln und andere Kirchengeräthe die volle romanische Form und die hergebrachten Ornamente[1]. Der romanische Styl gab gerade für diese Zwecke Motive von grosser Schönheit; die volle, der Kreis- oder Kugelform sich annähernde Rundung eignete sich für die Bestimmung solcher Gefässe besser als die gebrochene Linie und die schlanke Haltung des gothischen Styles; die ganze, unvergleichliche Ornamentik, der kräftige Schwung der Rankengewinde, die reiche Mannigfaltigkeit linearer Durchschneidungen stand damit in innigster Verbindung und war mit dem consequenten und einseitigen Gesetze verticaler Formbildung nicht wohl zu vereinigen. Es war daher begreiflich, dass die Künstler sich sträubten, diese Vortheile zu Gunsten einer Architektur zu opfern, welche an dieser Stelle durch keine statischen Gründe gerechtfertigt war.

Von den Goldschmieden wurde auch die Kunst des Email[2]) ausgeübt und auch diese blühte zunächst vorzugsweise in Deutschland, ganz besonders in den Gegenden des Rheines sowie in dem benachbarten Lothringen. Ein Eilbert von Cöln nennt sich als Verfertiger auf einem der Mitte des zwölften Jahrhunderts angehörenden Tragaltärchen in der Sammlung des Königs von Hannover[3]), ein Meister Nicolaus von Verdun hat, zufolge der Inschrift, im Jahre 1181 das glänzendste und grösste der noch existirenden Werke dieser Technik verfertigt, den Altaraufsatz im Stifte Klosterneuburg bei Wien[4]). Er besteht aus 51 Tafeln, von denen aber

---

[1]) Ausgezeichnet schöner Form ist der früher der Kathedrale zu Rheims angehörige, jetzt in der grossen Bibliothek zu Paris bewahrte Kelch des h. Remigius aus dem zwölften Jahrhundert (Annal. arch. II, 363). Kelche mit reicher plastischer Verzierung kommen noch in zahlreichen deutschen Kirchen vor. Die Formen des Uebergangsstyls herrschen an dem in der Apostelkirche zu Köln (Bock. das heil. Köln, Taf. XXVIII), ferner an dem aus Kloster Weingarten stammenden im Dome zu Regensburg (Becker und v. Hefner, Kunstwerke und Geräthschaften, III, Taf. 48), auf welchem sich ein Meister Conrad de Husa als Verfertiger nennt und in dem durch seine schlichten aber ausdrucksvollen Gravirungen merkwürdigen Kelch zu Werben in der Altmark v. Quast u. Otte, Zeitschrift, I, S. 69 ff. u. Taf. IV). Die prächtigen Kelche der Nicolaikirche zu Berlin und zu Zehdenick (ebenda, II, S. 135 u. Taf. VII) nehmen bereits Motive der Gothik auf.

[2]) Siehe oben Bd. IV, S. 244 ff. und 658 ff. — Besonders für diesen Kunstzweig ist Labarte's Arbeit von Wichtigkeit; vgl. a. a. O. Bd. III von S. 377 an, vgl. aber auch, hinsichtlich der Reliquiarien, Bd. II, S. 224 ff. — Siehe auch Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné du mobilier français, Bd. I, Paris 1858, Artikel Châsse, reliquaire etc.

[3]) Vgl. Bd. IV, S. 660, Anm.

[4]) Vortrefflich in Farbendruck publicirt von Camesina und J. Arneth, das Niello Antependium zu Kloster Neuburg, 1844. Zum Wortlaut des Titels ist zu bemerken, dass dies Werk keine Niello-Arbeit ist und dass die Bestimmung als Antependium nur auf

sechs im 14. Jahrhundert hinzugefügt, nur die übrigen 45 alt sind. Es sind vergoldete Bronzeplatten, in denen die tiefeingeschnittenen Umrisse mit

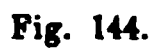


Fig. 144.



Email des Nicolaus von Verdun in Klosterneuburg bei Wien.

rother oder blauer Masse ausgefüllt und die Gründe mit derselben blauen Farbe bedeckt sind. Ihrem Inhalte nach geben sie das Leben Christi in

---

Wahrscheinlichkeit beruhet. — Vgl. den Aufsatz von G. Heider in den Mittelalterlichen Kunstdenkmalen des österr. Kaiserstaates, II, S. 115 ff., mit Wiederholung einiger Camesina'schen Tafeln, sowie Heider und Camesina, der grosse Altaraufsatz im Stifte zu Klosterneuburg, mit einem Farbendruck und Lithographien, 1860.

Verbindung mit den vorbildlichen Ereignissen der alttestamentarischen Geschichte. Die Zeichnung ist durchweg im Geiste altchristlicher Ueberlieferung; von der unruhigen Lebendigkeit, die wir in den Miniaturen bemerken, ist keine Spur, die Gesichtszüge sind noch starr oder doch wenig belebt, aber in der Haltung der Körper und in der Gewandung herrscht ein so lebendiges Gefühl für Wahrheit und Schönheit und zugleich ein so klares Verständniss der ursprünglichen Motive, dass man bei einzelnen Zügen geradezu an antike Gestalten erinnert wird. — Von demselben Meister wurde im Jahre 1209 noch ein Reliquienschrein für die Kathedrale zu Tournay vollendet, der aber leider nur in verdorbenem Zustande existirt[1].

Unter den Arbeiten der Goldschmiedekunst nehmen die Reliquienbehältnisse die vorzüglichste Stelle ein; wir finden sie, je nachdem sie zum Privatbesitz oder zur Aufstellung in Kirchen bestimmt waren, in sehr verschiedener Gestalt, aber meistens mit dem reichsten Schmucke in Emails verschiedener Art und mit Figuren in getriebener Arbeit. Kleinere, für den Privatbesitz bestimmte Reliquiarien haben oft die Form des Kreuzes oder die einer Säule, zuweilen aber auch die eines kleinen Flügelaltars. So ein gegen die Mitte des 12. Jahrhunderts entstandenes Reliquiarium, das aus der berühmten Sammlung Soltykoff für das South Kensington Museum in London erworben worden ist. In seinem Innern wird ein Täfelchen mit den Behältern für Kreuzessplitter von einem schwebenden Engel gehalten, während zwei grössere Engelfiguren feierlich als Wache daneben stehen. Das obere Bogenfeld zeigt das Brustbild des segnenden Christus, auf den Flügeln sind die zwölf Apostel zu sehen, alles Arbeiten in Relief, während das Email nur auf wenige Stellen besonders auf eine im Sockel angebrachte Darstellung der Frauen am Grabe beschränkt bleibt[2]. Eine verwandte Form, aber ohne Anwendung von Email, zeigt der schon aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts stammende Reliquienschrein in der ehemaligen Benediktinerabtei zu Mettlach[3], ein Kasten aus Eichenholz, mit vergoldetem Messingblech überzogen, der innen in Reliefs den Heiland in der Glorie, die Wohlthäter des Klosters, sowie Apostel und Heilige, aussen auf den Flügeln die gravirten Darstellungen der Verkündigung und der Anbetung der Könige enthält. Noch häufiger indessen haben die Reliquienbehälter die Gestalt eines kleinen kirchlichen Gebäudes, zuweilen kreuzförmig mit einem Kuppelaufsatz, wie ein seltenes Prachtstück, das ebenfalls aus der Sammlung

---

[1]) Notiz darüber in Cousin, Histoire de Tournay, nachgewiesen von Didron in den Annales archéologiques, Bd. XXII. Mittheilung über das Werk selbst von E. aus'm Weerth in dem Correspondenzblatt der Alterthumsvereine 1866, S. 20.

[2]) Publicirt bei Labarte, Album II, pl. CXLV.

[3]) v. Quast, Zeitschrift I, S. 230, 267 mit Abbildungen.

Soltykoff in das South Kensington-Museum gelangt ist und welches eine Verbindung des Email in rein ornamentaler Verwendung und der Elfenbeinschnitzerei in Reliefs und Figuren zeigt[1]). Häufiger jedoch, namentlich für grössere, die Ueberreste des Schutzpatrons der Kirche oder eines besonders verehrten Heiligen bewahrende Gefässe ist die Form eines einfach rechteckigen Gebäudes mit schrägem Dache, manchmal mit einem Aufsatz in der Mitte, der dem Schreine die Gestalt einer Basilika giebt[2]). Die Anordnung dieser Reliquiarien ist sehr übereinstimmend; an den senkrechten Wänden sind meistens sitzende Gestalten in getriebener Arbeit unter von Säulen getragenen Bögen angebracht, auf den langen Wänden häufig die Apostel, unter den Giebeln einerseits Christus oder die Jungfrau, andererseits das Bild des bestatteten Heiligen; die Dachflächen enthalten in flacherem Relief historische Darstellungen; die Säulenstämme, Bögen und Einfassungen sind reich mit Arabesken in Emailmalerei und mit edlen Steinen oder antiken Gemmen geschmückt.

Der Niederrhein, wie wir sahen der Hauptsitz der Email- und Goldschmiedekunst, ist noch jetzt sehr reich an solchen grossen *Schreinen*; man kann etwa zwanzig aufzählen, unter welchen der berühmte zweistöckige Schrein der heiligen drei Könige im Dom zu Köln *wohl* der prächtigste ist. (Fig. 145). Die Emailverzierungen sind hier von vollendeter Eleganz, während die heiligen Scenen und die Figuren unter den Arcaden zwar nicht von höchster Durchbildung, aber in der Gewandung wohlstudirt und mit tiefem Ausdruck inneren Lebens erscheinen[3]). Zwei sehr schön gearbeitete Schreine aus der ehemaligen Abtei St. Pantaleon zu Köln befinden sich *jetzt* daselbst in der kleinen Kirche St. Maria in der Schnurgasse, andere in St. Ursula und St. Severin daselbst, in der Pfarrkirche zu Deutz, in St. Mathias und auf der Stadtbibliothek zu Trier, eine ganze Sammlung in der Pfarrkirche zu Siegburg[4]). Der Kirchenschatz zu Aachen *besitzt* zwei

---

[1]) Publicirt bei Labarte, Album, I, XLIII und II, CIX, sowie von Cattois in zahlreichen Aufsätzen der Annales archéologiques, Bd. XX — XXV.

[2]) Der richtige Takt der Künstler dieser Epoche hielt sie indessen von näherer Nachahmung der Architektur ab; erst im 15. Jahrhundert bildete man solche Schreine völlig in Kirchengestalt, mit Oberlichtern, der Rose auf der Façade und einem Thürmchen auf dem Dache. So war namentlich der Schrein des Heiligen in St. Germain-des-Prés in Paris vom J. 1408. Vgl. Viollet-le-Duc, Dictionnaire du mobilier, *Vol. I, p. 73.*

[3]) Vgl. über dies wie über die andern in Köln befindlichen Reliquiarien: Fr. Bock, das heilige Köln, Leipzig 1858, sowie sein neueres Werk, der Kunst- *und Reliquien*schatz des Kölner Doms, 1870, mit Abbildungen. Zwei Prophetengestalten bei E. Förster, Denkmale, Bd. VII.

[4]) Die Schreine von Deutz und Siegburg bei E. aus'm Weerth, Rheinlands Kunstdenkmale, III, Taf. XLIII ff., vgl. auch Organ für christl. Kunst 1853, *Nro. 19 — 23,*

nächst den Reliquienschrein Karls des Grossen, welcher dem beschriebenen Reliquiarium des Kölner Domes nur wenig nachsteht. Seine architektonischen Formen sind noch rein romanisch, ohne Mischung mit Motiven des Uebergangsstyls, und so ist es wahrscheinlich, dass er der Zeit Kaiser Friedrichs I. angehört, der im Jahre 1166 die Gebeine Karls des Grossen in demselben niederlegte. Indessen findet man unter den acht thronenden

Fig. 145.



Schrein der h. drei Könige. Dom zu Köln.

Statuetten deutscher Kaiser an den Langseiten auch die Nachfolger Barbarossa's, Heinrich VI., wahrscheinlich Philipp von Schwaben und endlich auch Friedrich II. als römischen König, so dass die Vollendung des Schreines und seine endgültige Aufstellung sich wohl bis zu der Zeit des Letztgenannten, der 1215 nach Aachen kam, verzögert haben mag[1]. Weiter

---

1855, Nro. 19. Notizen über diese und andere Schreine der Rheinlande bei Kugler kl. Schr. II, 328. Der Deckel des Schreins in Trier publ. in den Ann. archéologiques, Bd. XIX, S. 225.

[1]) Dies ist die Ansicht von E. aus'm Weerth a. a. O. S. 108 ff., welcher das Kunstwerk auf Tafel XXXVII publicirt. Vgl. auch Labarte, Bd. II, S. 284 ff. und Album I, Taf. XLVII.

entwickelte Formen zeigt der schöne Schrein, welcher die grossen Reliquien des Münsters zu Aachen bewahrt und zum Unterschiede von dem die Gebeine Karl's des Grossen enthaltenden nach der h. Jungfrau benannt wird, wahrscheinlich bald nach dem Jahre 1220 begonnen[1]. Seine Architektonik gehört zwar noch gewissermaassen dem Uebergangsstyle an, aber ihre auf verzierten Säulen ruhenden Kleeblattbögen sind doch schon von Spitzgiebeln mit Blattwerk bekrönt, dessen Behandlung sich der Gothik nähert. Im übrigen Deutschland sind solche Reliquiarien seltener. Westphalen besitzt noch mehrere, namentlich zwei sehr ausgezeichnete im Dome zu Osnabrück[2], der Dom zu Hildesheim den prachtvollen, am Anfange dieser Epoche gefertigten Schrein des h. Godehard. Weiter östlich sind mir keine aus dieser Epoche bekannt[3], selbst der der h. Elisabeth zu Marburg scheint erst aus dem vierzehnten Jahrhundert zu stammen.

Da die Aufgabe hier geradezu die Nachahmung eines kirchlichen Gebäudes forderte, so lag es nahe, sich an den herrschenden Baustyl dieser Zeit anzuschliessen. Dennoch behielt man auch hier noch lange völlig romanische Formen bei, halbkreisförmige oder auch kleeblattförmige Bögen, verzierte Säulenstämme, korinthisirende Kapitäle. So an dem schönen Schrein des h. Eleutherius in der Kathedrale zu Tournay, obgleich er im Jahre 1247 aufgestellt wurde, wo man schon den Ausbau des Chores im reichsten gothischen Styl begonnen hatte[4], und selbst an der erst gegen das Jahr 1264 verfertigten Reliquienkiste des h. Swibertus in der Stiftskirche zu Kaiserswerth[5].

Die Bedeutung dieser Monumente besteht hauptsächlich in der einfachen, architektonischen Anordnung und in der geschmackvollen, würdigen Pracht des Schmuckes, namentlich in dem Farbenwechsel des Emails und in der Zeichnung der Friese. Die schwierige Technik gestattete nicht, dass feinere künstlerische Empfindungen Ausdruck fanden, sie sind mehr Zeugnisse fleissiger, handwerksmässiger Arbeit und des frommen Sinnes, der zur

---

1) Cahier, Mélanges d'Archéologie Vol. I, deutet eine Urkunde Kaiser Friedrich's II. von diesem Jahre, in der einer Capsa der heiligen Jungfrau erwähnt wird, auf diesen Schrein. Vgl. übrigens daselbst die vortrefflichen Abbildungen. — E. aus'm Weerth, a. a. O, S. 103 ff., Taf. XXXVI; Labarte, II, S. 287.

2) Lübke, Westphalen, S. 405.

3) Ueber Goldschmiedsarbeiten in Bayern, besonders in Regensburg, vgl. Sighart, a. a. O., S. 260, 337.

4) Le Maistre d'Amstaing in den Annales archéol. III, p. 113, mit Abbildung; vgl. Annales archéol. XIII, p. 113, XIV, p, 114; Labarte, a. a. O. II, 289.

5) Vgl. Organ für christl. Kunst 1852, S. 18, 1853, S. 78. In dem angegebenen Jahre erfolgte die feierliche Niederlegung der Reliquien. — E. aus'm Weerth, S. 44 f., Tafel XXX.

Ehre des Heiligen das Kostbarste zu häufen bestrebt war. Namentlich sind auf den älteren Schreinen die sitzenden Figuren meist schwerfällig, die Köpfe ausdruckslos. Allmälig besserte sich zwar die Technik, an dem Schreine zu Tournay von 1247 finden wir schon Gestalten von grosser Schönheit und freier Bewegung, und auch an denen von Aachen zeigt sich in der schlanken Haltung und volleren Gewandung der einzelnen Figuren und in der Anordnung der historischen Reliefs der günstige Einfluss des neuen Styles; obgleich auch hier die Arbeit der Goldschmiede hinter der Steinsculptur zurückblieb und älteren Traditionen folgte. Günstiger war der Einfluss des gothischen Styles auf die Ornamentik, obgleich sie in gewissen Beziehungen romanische Elemente festhielt, namentlich kommt nun eine überaus zierliche Filigranarbeit auf, welche bald die Innenseiten der Bögen, bald die Kanten der Giebel und des Daches schmückt, und offenbar auf einer Verbindung der Principien gothischen Maasswerkes mit dem volleren Schwunge der romanischen Arabeske beruhet. Von höchster Schönheit ist diese Filigranarbeit an dem Schreine von Aachen, und zwar gerade weil sie jenes romanische Stylgefühl lebendiger bewahrt hat.

Die Werke dieser niederrheinischen Meister wurden nahe und fern geschätzt und die Künstler fanden in den fernsten Ländern Beschäftigung. Lorenzo Ghiberti erwähnt in seinen Aufzeichnungen einen Goldschmied von Köln, der im 14. Jahrhundert durch einen Herzog von Anjou nach Italien geführt wurde und dort eine Reihe vorzüglicher Arbeiten für diesen Fürsten ausführte. Derselben Schule gehören die Werke dieses Kunstzweiges an, welche in den Niederlanden zu finden sind, wo eine selbständige Ausbildung der Goldschmiedekunst erst vom Ende des 13. Jahrhunderts an nachweisbar ist; ausser dem erwähnten Schrein des heiligen Eleutherius zu Tournay ein aus dem zwölften Jahrhundert stammender in St. Servais in Maestricht, mit strenger, fast byzantinisirender Zeichnung der Figuren [1]) und noch ein ähnlicher im Museum zu Brüssel. Vom Rhein stammt wohl auch jener Bruder Hugo, Mönch zu Oignies, der sich auf den verschiedenen, jetzt im Nonnenkloster zu Namur bewahrten Werken, auf dem Einbande eines Evangeliariums, auf einem Kelche und auf einem sehr eigenthümlich gestalteten Reliquiarium als Verfertiger nennt und, wie die Pergamentschrift des Reliquiariums ergiebt, um 1228 arbeitete [2]).

Auch zwei meisterhafte Goldschmiedsarbeiten, welche sich zu St. Omer

[1]) Vgl. meine Niederländischen Briefe S. 536. — Hist. de la châsse de St. Servais, par. Alex. Schaepkens, Gand 1849 (Abdruck aus dem Messager des sciences historiques).

[2]) Vgl. Cahier und Martin, Mélanges d'Archéologie, Vol. I. (mit einer Abbildung des Reliquiariums), und Annal. Archéol. V, p. 318. — Labarte, II, S. 291 ff.

in nördlichen Frankreich befinden, sind Arbeiten dieser Schule. Das städtische Museum bewahrt einen noch dem 12. Jahrhundert angehörigen Kreuzesfuss aus der Abtei St. Bertin, in Gestalt eines Pilasters mit Darstellungen aus dem alten Testament in Email auf den Flächen, während am Fusse die vier Evangelisten, schon sehr bewegt und frei in der Auffassung und an dem Kapitäl die vier Elemente in plastischer Ausführung angebracht sind[1]. Die dortige Kirche Notre-Dame besitzt in dem Reliquiarium aus der Abtei Clairmarais, das die Gestalt eines Doppelkreuzes und Niello-Darstellungen auf der Rückseite hat, ein Werk der gleichen Zeit[2].

In derselben Epoche, in welcher in Frankreich der grossartige Aufschwung der Architektur, die Entwickelung des gothischen Styls begonnen, stand man in der Goldschmiedekunst dort noch wesentlich unter dem Einflusse Deutschlands und bezog aus diesem den künstlerischen Bedarf[3]. Welchen Werth man auf solche Gegenstände legte, beweist vor allen das Beispiel des Abtes Suger von St. Denis, dessen Aufzeichnungen[4] auch in dieser Beziehung von Wichtigkeit sind. In lebhaftem Gegensatze zu der strengen Censur, welche der heilige Bernhard gegen den Prunk des Cultus übte, wollte er das Kostbarste zum Dienste des Herrn heranziehen und sorgte ununterbrochen für die Ausstattung seiner Abteikirche, deren Bau er betrieb. Von den Metallarbeiten, die er hervorrief, haben wir freilich meistens nur noch schriftliche Nachricht. Er liess seine Kirche mit erzbeschlagenen Thüren schmücken, er berief (um das Jahr 1144) Goldschmiede aus Lothringen, also aus derselben Gegend, in welcher Nicolaus von Verdun, der Meister des Altars von Klosterneuburg, zu Hause war, besonders um einen grossartigen Untersatz für ein Kreuz zu arbeiten, den man sich wohl nach Art desjenigen aus St. Bertin denken muss[5], dann liess er Seiten- und Rückflächen des Hochaltars mit goldenen Relieftafeln bekleiden, endlich entstand ein Schrein des heiligen Dionysius und seiner Gefährten von ähnlicher Gestalt wie der Kasten der heiligen drei Könige in Köln.

Mochten auch die Verfertiger dieser kostbaren Arbeiten grossentheils Fremde sein, so übten doch allmälig diese Vorbilder eine lebhafte Wirkung auf die einheimische Goldschmiedekunst in Frankreich aus, und wir finden

---

1) Abgeb. in Didron's Annales archéologiques, Vol. XVIII, S. 1 ff., mit vier Taf. Vgl. Labarte, II S. 237.

2) Ann. archéologiques, Bd. XIV, S. 285 und 378 mit Abbildungen, und Bd. XV. S. 1. — Labarte II, S. 239.

3) Labarte, II S. 244 ff., 294 ff., III, S. 465 ff., 613 ff., 640 ff.

4) Vgl. oben S. 33.

5) Labarte versucht eine Restauration nach der Beschreibung, Album I, Holzschnitt im Text zu Taf. XLVI.

bald in verschiedenen Theilen des Landes die Spuren ihres selbständigeren Betriebes. Zu den frühesten grösseren Denkmälern gehörte das Grabmal Heinrichs I. Grafen der Champagne, gestorben 1181, im Chor der Kirche des h. Stephan zu Troyes. Das lebensgrosse vergoldete Bronzebild, von dem noch eine Zeichnung bewahrt wird, ruhte unter einem Arcaden-Baldachin und auf einem Sockel, der mit figürlicher und ornamentaler Plastik sowie mit emaillirten Platten geschmückt war. Aehnlich war das etwas spätere Grabmal seines Sohnes Graf Thibault's III. (gestorben 1201), und Bruchstücke der Emaillen von beiden Werken werden noch im Schatz der dortigen Kathedrale bewahrt[1]. In Paris stand die Goldschmiedekunst seit dem 13. Jahrhundert in Blüthe, hier wurden die kostbaren Kirchengeräthe für die Kathedrale Notre-Dame und für die Sainte-Chapelle gefertigt, im Jahre 1292 weist die Steuerrolle hier 116 Goldschmiede auf; in Auxerre, Arras, Montpellier, Avignon nahm dies Handwerk einen grossen Aufschwung, ganz besonders aber bildete es sich in einer der bedeutendsten Städte Aquitaniens, in Limoges, aus, die in der Email-Arbeit bald einen Weltruhm errang. Freilich haben die neueren Forschungen dargethan, dass der Niederrhein in dieser Hinsicht der Limusiner Schule voranging, in welcher vor den letzten Jahrzehnten des zwölften Jahrhunderts keine Spuren der Emailfabrication nachweisbar sind[2]. Irrthümlich wurde bisher einigen erhaltenen Limusiner Arbeiten ein früheres Alter zugesprochen, wie zum Beispiel einer schönen emaillirten Platte in dem Museum zu le Mans, welche aus der dortigen Kathedrale stammt und eine ritterliche Gestalt in halber Lebensgrösse mit dem Wappen des Hauses Anjou enthält. Man glaubte früher in ihr das einst daselbst befindliche Monument des Gottfried Plantagenet († 1151) zu sehen, obwohl dasselbe nach glaubwürdigen Nachrichten Ende des 16. Jahrhunderts von den Hugenotten zerstört wurde und seine älteren Beschreibungen mit dieser Platte nicht übereinstimmen. Diese stellt vielmehr seinen Sohn, König Heinrich II. von England, Grafen von Anjou, dar, der 1189 starb[3]. Zu den ältesten Proben des Limusiner Email gehören ferner einige aus der Abtei Grandmont bei Limoges stammende Fragmente im Museum des Hôtel de Cluny zu Paris; das eine stellt den heiligen Stephan von Muret vor, der mit dem heiligen Nicolaus redet, und diese Platten rühren von dem Reliquienschreine des ersteren, canonisirt 1189,

---

[1] Didron, Ann. archéol. Vol. XX, Trésor de St. Étienne de Troyes mit Abbildungen.

[2] Labarte, III S. 640 ff., und besonders S. 662 ff.

[3] Die Inschrift, welche auf ihn noch mehr als auf seinen Vater passt, lautet:
Ense tuo, princeps, predonum turba fugatur,
Ecclesiisque quies, pace vigente, datur.

her, so dass sie auch nicht früher entstanden sein können [1]. Unter den Reliquienschreinen französischer Arbeit gehören die meisten erst dem dreizehnten Jahrhundert an, wie der schöne aus der Abtei Mauzac in Auvergne stammende Kasten, welcher mit der Sammlung Soltykoff versteigert wurde; dann der leider seiner Statuetten beraubte Schrein der heiligen Julia in der Pfarrkirche zu Jouarre, auf Geheiss der Aebtissin Eustachia II. (1208 — 1220) gefertigt, mit den ersten Spuren gothischer Motive [2], endlich der Schrein des heiligen Taurinus in der Kathedrale von Évreux, welcher von den Abte Gilbertus zu St. Taurin (1240 — 1265) aufgestellt wurde. Dieses Werk hat bereits das Aussehen einer kleinen gothischen Kapelle. Zwar ruhen auch hier noch die Bögen auf reichverzierten Säulen und die Laubgewinde des Frieses so wie die Emailmalereien haben noch romanischen Charakter, aber die schlanken Spitzbögen, welche die Bildfelder bedachen, und die Strebepfeiler, welche sie trennen und mit Fialen über das Dach hinaufsteigen, sind schon der gothischen Architektur entlehnt. Der Einfluss des neuen Styls offenbart sich gleichzeitig auch an den Figuren, obwohl die steife Haltung der langen Gestalten, die dünnen, vorgebogenen Hälse, die heftigen Bewegungen, die noch immer gehäuften Falten mehr den Miniaturen vom Anfange des Jahrhunderts, als der gleichzeitigen architektonischen Sculptur entsprechen [3].

Was der Schule von Limoges in der Folge eine so grosse Bedeutung gewährte, war namentlich auch die grosse Mannigfaltigkeit ihrer Arbeiten, in welchen sie sich nicht auf einzelne Prachtstücke für Kirchenschätze und für den Gebrauch des Cultus beschränkte, sondern ebenso sehr auch dem weltlichen Luxus entgegenkam. Neben den Leistungen auf dem Felde der Kleinkunst wagte sie sich aber auch an grössere Unternehmungen, wie an den grossen Altar der Abtei Grandmont, von dem wir uns nur noch durch Beschreibungen einen Begriff machen können, und es unterliegt keinem Zweifel, dass die prachtvollen, lebensgrossen, mit emaillirten Kupferplatten belegten Grabmäler, welche im dreizehnten Jahrhundert im nördlichen Frankreich beliebt und von denen vor der Revolution noch zwölf erhalten waren [4], aus Limoges herkamen. Die beiden einzigen, welche davon noch übrig sind, die des Prinzen Johann und der Prinzessin Blanche frühverstorbener Kinder Ludwig's IX., ehemals in Royaumont, jetzt in St. Denis, erwecken übrigens,

---

[1]) Publicationen anderer Emaillen der Zeit aus Limoges bei Labarte, II Taf. CX—CXII.

[2]) Ann. archéol. VIII, S. 136, 260, 295.

[3]) Cahier und Martin, Mélanges d'Archéologie, 1851, Vol. II, S. 1 u. Taf. I—III, wiederum mit vortrefflichen Publicationen.

[4]) Vgl. L. de Laborde Notice des émaux (1852). I. S. 59.

abgesehen von der Pracht der Emailfarben, durch die rohe Behandlung der Form, im Vergleich mit der Schönheit der gleichzeitigen Steindenkmäler eine ungünstige Vorstellung von dem Geschick der französischen Metallarbeiter. Jedenfalls ist von dem ursprünglichen Reichthum der französischen Kirchen [1]) nach den systematischen Verheerungen der Revolution zu wenig übrig geblieben, um uns ein Urtheil über die Leistungen der französischen Kunst in diesen Zweigen zu gestatten.

In England ist äusserst wenig von Goldschmiedsarbeiten erhalten; wohl wurde diese Kunst auch hier während des zwölften und des dreizehnten Jahrhunderts in Klöstern, z. B. in den Abteien St. Albans und Gloucester betrieben [2]), und die Schilderung des grossen, an Bildwerk reichen Altarkreuzes, welches Bischof Richard von Gravesende gegen Ende des dreizehnten Jahrhunderts für seine Kirche bestellte [3]), zeigt, an welche Arbeiten man sich wagte. Daneben bediente man sich aber auch fremder Arbeiter; der rheinischen Schule gehört ein im britischen Museum zu London befindliches Medaillon mit einer auf England bezüglichen Inschrift und dem Bildniss Heinrichs von Blois, Bischofs von Winchester (1139 — 1146) an, so dass es also auf englische Bestellung geliefert ist. Später wurden Emails aus Limoges bezogen, wie sich dies an dem oben erwähnten Denkmal des William von Valence († 1296) schon aus der Technik ergab [4]). Während die Broncebilder Heinrichs III. und der Königin Eleonore, wie wir oben sahen [5]), wahrscheinlich von einem Italiener gefertigt waren, werden in vielen Urkunden die Emails schlechthin als Arbeit aus Limoges (opus Lemovicinum) bezeichnet. Ueberdies wissen wir in Beziehung auf das Grab des Bischofs von Rochester Walthers von Merton († 1276) durch die noch erhaltene Rechnung der Testamentsexekutoren, dass diese nicht bloss die Emails, sondern auch einen Meister Johannes von dorther kommen liessen, um sie zusammenzusetzen [6]).

---

[1]) Der Abbé Texier hat ermittelt, dass sich in der Abtei Grandmont noch im Jahre 1787 mehr als 50 und nach den Inventarien der Kirchen zu Limoges in dieser einzigen Stadt 438 meist emaillirte Reliquiarien befanden. Allerdings werden die übrigen Provinzen nicht so reich gewesen sein wie diese Heimath der Metallarbeit, indessen ist jedenfalls die grosse Armuth Frankreichs an solchen Schätzen hauptsächlich dem Umstande zuzuschreiben, dass die Convents-Commissarien des Jahres 1793 es sich zur Aufgabe gestellt hatten, die Kirchen alles Metalls zu berauben, um es zu verkaufen oder in die Münze zu schicken.

[2]) Matth. Paris, Vit. Abb. S. Albani, S. 71, 78 ff.

[3]) Monast. Angl. III, S. 311.

[4]) S. 602.

[5]) S. 601.

[6]) Die Urkunde befindet sich in der Bodleyanischen Bibliothek zu Oxford und ist

Neben dem feineren Handwerk der Goldschmiede muss ich zum Beschlusse auch noch der Schlosser und Schmiede gedenken, da gerade diese gröberen Arbeiten den auffallendsten Beweis für die Verbreitung des Geschmackes und Stylgefühles in dieser Zeit geben[1]. Besonders äussert sich dies an den Thürbeschlägen. Die früheren Jahrhunderte hatten nach der stolzen Pracht eherner Thüren gestrebt, der gothische Styl begnügte sich auch hier wie in anderen Beziehungen mit minder kostbarem Stoffe, wusste ihm aber durch die Form einen Werth zu geben. Er setzte die Flügel seiner weit geöffneten Thore auch an den reichsten Domen aus schlichten, senkrecht gestellten Eichenbohlen zusammen, verband diese aber durch eiserne Bänder, welche auf beiden Flügeln symmetrisch in Ranken und Blattwerk auslaufen, von regelmässig gestalteten Nägeln befestigt sind und durch die Zeichnung und die stylgemässe, sorgfältige Ausführung eine wahre Zierde des Aeusseren bilden. Oft sind dabei die feineren Umrisse des Blattwerkes eingegraben, die weichen Theile herausgetrieben und gebaucht. In gleicher Weise wurden dann die Schlösser mit breiten Platten, die Schlüssel mit kunstreichen Rankengewinden oder sogar mit Figuren geschmückt[2]. Die meisten künstlerischen Schmiedearbeiten, welche wir noch besitzen, finden sich im Inneren der Kirchen an Gittern, Leuchtern oder beweglichen Armen zum Aufhängen von Gefässen, und gehören dem späteren Mittelalter an, indessen sind auch einzelne Thürbeschläge erhalten. So in Deutschland die der Kirche zu Boppard[3]) aus der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts. Die Bänder endigen hier mit einfachen Ranken ohne weiteres Blattwerk, bilden aber dafür in jeder der Thürfüllungen eine in sich abgeschlossene Figur. Bei weitem die schönste Arbeit dieser Art sind aber die Beschläge der beiden westlichen Seitenportale von Notre-Dame zu Paris[4]), an denen man die Mannigfaltigkeit des Blattwerkes, die

---

von Albert Way in der Archaeologia brit. bekannt gemacht. Vgl. Labarte, a. a. O. III, S. 702.

[1]) Vgl. Viollet-le-Duc, Dict. rais. de l'architecture, Bd. VIII, S. 288, Artikel Serrurerie, F. Bock über Schlosserarbeit an Thüren, in den Mittelalterlichen Kunstdenkmalen des österr. Kaiserstaates, Bd. I., S. 141 ff., Essenwein, Eisenarbeiten in Krakau, Mittheilungen der Centralcommission, II, S. 305 f. — Herm. Riewel, Studien über Schmiede- und Schlosserarbeiten in Oesterreich, Mittheilungen, XV, S. 39 — 88 mit zahlreichen Abbildungen.

[2]) Vgl. den mit drei männlichen Gestalten verzierten Schlüssel (in der Elisabethkirche zu Marburg aufbewahrt, aber wohl älter als der Bau) bei Becker und v. Hefner a. a. O. Taf. 64.

[3]) Gladbach, Fortsetzung von Moller's Denkmälern, Taf. 21.

[4]) Sie sind oft abgebildet, unter anderem in Lecomte's Monographie de N. D. de Paris, in den Annales archéol. XII, p. 51, und bei v. Hefner-Alteneck, Eisenwerke des Mittelalters und der Renaissance, Frankfurt 1870, Taf. 61 f.

sinnreiche Anordnung der wiederkehrenden Ranken, die Festigkeit der Umrisse nicht genug bewundern kann. Die Phantasie des Meisters hat sich hier sogar einige Male mit Glück darin versucht, Vögel in den Zweigen anzubringen. Künstlerischer Sinn und künstlerische Freiheit waren selbst auf die Männer übergegangen, welche den schweren Hammer zu schwingen und das spröde Eisen zu schmieden hatten. Ein weiteres Beispiel, wie sich der bildnerische Sinn bis auf die unscheinbarsten Dinge erstreckte, giebt ein Waffeleisen in der Sammlung des Hôtel de Cluny, an welchem, in ganz erträglichem Style anscheinend aus der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts, die Trinität und Scenen aus dem Leben des Heilandes dargestellt sind [1].

So sehen wir denn die Kunst des Mittelalters nicht als das Eigenthum weniger vorzugsweise begabter und sorgfältig durchgebildeter Genien, sondern als ein Gemeingut Aller, die irgendwie für höhere Zwecke mitzuarbeiten berufen waren, in ihren höchsten Leistungen so bescheiden, dass die Urheber nicht einmal daran gedacht haben, ihr geistiges Eigenthum zu bezeichnen, in den bescheidensten Aufgaben noch so rege, dass sie auch ihnen ein individuelles Leben zu leihen wusste. Man hat diese Eigenschaft in unseren Tagen oft herausgehoben und die Annäherung an das Handwerk als ein Heilmittel für die Schwächen unserer künstlerischen Zustände empfohlen. Allein so nützlich die hierauf gerichteten Bestrebungen sein mögen, darf man doch nicht verkennen, dass jene Erscheinung im Mittelalter nicht die Ursache, sondern eine Wirkung der Kunstblüthe oder ihrer tieferen Gründe war. Die Kunst beruhte nicht auf einer höheren Bildung oder auf genialen Anschauungen, sondern auf der allen gemeinsamen Religiosität, und diese Religiosiät bestand nicht in ascetischer Weltentsagung oder in einseitiger Schriftlehre, sondern in der frohen Ueberzeugung von dem Einklange der Schrift mit der Offenbarung Gottes in der Natur, von der Einigung beider in und durch die Kirche. Dies freudige Gefühl durchdrang nicht bloss alle Stände, sondern gab ihnen auch Sinn für Ordnung, Symmetrie und Harmonie, und erhob sie über das Gebiet gemeiner Nützlichkeit. Die Kunst hatte eine frohe Botschaft zu verkünden, sie war ein Zeugniss aller für alle; daher konnte sie anspruchslos und zugleich muthig und jugendfrisch aus dem Handwerke hervorgehen und selbst die härtesten Arbeiten mit ihrem Geiste durchdringen.

---

[1]) Annales arch. XIII, p. 43, 86; andere Proben ebenda, Bd. XIV, Ferronière du moyen âge.

Alphabetisches Ortsregister

der im V. Bande erwähnten Kunstwerke.

Ein der Seitenzahl beigefügter Stern bedeutet eine in den Text gedruckte Abbildung; der beigefügte Buchstabe n verweist auf die Anmerkungen.

Aachen. Dom, Kronleuchter, 610—615,* Reliquiarien 622 ff. Grashof 426 f.
Agincourt. Kirche. 69.
Ahrweiler. Kirche. 369 n., 424 f.*
Aigues-Mortes. Mauern. 137 n.
St. Albans. Abteikirche. 187 f.
Alberaloh (Westphalen) Kirche. 297.
Allerheiligen (Baden), Klosterkirche. 383 f.
Alpirsbach. Klosterkirche. 279.
Alsfeld (Hessen). Kirche. 376.
Altbreisach. Münster. 278.
Altbunzlau. St. Wenzelskirche. 289.
Alt-Camp. s. Campen.
Altenberg a. d. Lahn. Kloster, Sc. 596.
Altenberg bei Köln, Klosterkirche. 334, 408, 420. Glasmalerei 552.
Altenstadt. St. Michaelskirche, 282 f.
Altenzelle (Sachsen). Kirche. 226 f.
Althoff (Mecklenburg). Kapelle, Ziegelmosaik. 564.
Alvechurch. Kirche. Sc. 601.
Amelunxborn. Klosterkirche. 321, 332.
Amiens. Kathedrale, 79, 87*, 89 ff.* 95 f., 104, 406 ff.* Sc. 570, 572.
Andernach. Kirche. 262 f.
Angers. Kathedrale.* 160 f., Glasmalerei. 547, Sc. 568.
Arendsee (Altmark). Kirche. 308.
Arnsburg (Wetterau). Klosterkirche. 337 f.
Arnstadt (Thüringen). Liebfrauenk. 351.
Aschaffenburg. Stiftskirche. Kreuzgang. 371
Ashbourn. Kirche. 196.
Audenaerde Kirche Pamele, 166 f.*
Aufay. Kirche. 126 n.
Augsburg. Dom, Glasmalerei. 551.
Autun. Kathedrale. 154, Wandmalerei. 562
Auxerre. Kathedrale. 93, 112.

Bacharach, St. Peterskirche. 263 f.
Balve (Westphalen), Kirche. 296.
Bamberg. Dom. 330 n. 345 ff.*, 354, 356. 448. Wandmalerei. 527. Sc. 577. 578*, 587*, 589, 595.
Carmeliterkirche. 282.
Bibliothek, Miniat. 493.
Barsinghausen. Klosterkirche. 296 f.
Basel. Münster. 279, 349 f. Sc. 580.
Battenfeld (Hessen), Kirche. 268.
Bayeux. Kathedrale. 132.
Capelle des Seminars. 133.
Beaucaire. Schloss. 137 n.
Beauport (Bretagne). Kirche. 143.
Kapitelhaus. 143.
Beauvais. Kathedrale. 80. 416.
St. Etienne. 32.
Bebenhausen. Klosterkirche. 321.

Belsen (Würtemberg). Kirche. 279.
Benabec (Normandie). Kirche St. Ursule, 126 n.
Bergen (Rügen). Kirche. 311.
Berlin, Klosterkirche. 471 f.*
Nicolaikirche. 305. — Kelch. 619 n.
Kgl. Bibliothek, Miniat. 495 (2).
Berne (Oldenburg). 464.
Bertancourt-les-Dames. Abteik., Sc. 568.
Beverley. Münster. 193 ff. *, 199, 204, 209, Sc. 607.
Béziers (Languedoc). Kathedrale. 138 f.
Biburg (Bayern). Kirche. 279.
Billerbeck. St. Johannes-Kirche. 293, 295, 298.
Binham. Prioratskirche. 208.
Bocherville. St. Georges, Kapitelhaus. 126.
Boke (Westphalen). Kirche. 292.
Böle (Westphalen). Kirche. 292.
Bommel. St. Martinskirche. 463 n.
Bonn. Münster. 246 f., 264 f., 358.
Kapelle von Ramersdorf, 244*, 259 f.*
Museum, Mosaik. 561.
Boppard. Kirche. 263, 363 n., Thürbeschläge. 630.
Bordeaux. Kathedrale. 152 f.
Kirche St. Croix. 145 f.
Kirche St. Emilion, Wandmalerei. 542.
Kirche St. Séverin. 153. Sc. 576.
Botzen. Pfarrkirche. 351 n.
Bourges. Kathedrale, 87 f., 94, 408, Glasmalerei. 549. Sc. 568.
Braine. St. Yved. 77 f.*, 367 ff.*
Brakel (Westphalen). Kirche. 292
Brandenburg, Dom. 306 f.
Godehardskirche. 305.
Ehemalige Marienkirche auf dem Harlunger Berge. 309 f.*
Nicolaikirche. 306 f.
Braunschweig. Dom. 234 — 236. Wandmalerei. 523 ff. Sc. 590 n. 594.
St. Aegidien. 442 f.
St. Andreas. 236.
St. Gallus. 236.
St. Katharina. 236.
St. Martin. 236.
Marktplatz, eherner Löwe. 609.
Brauweiler, Abteikirche. 258. Wandgemälde. 512 f.*, Kapitelsaal, Wandgemälde, 510 ff.*
Breisach s. Altbreisach.
Bremen. Dom. 300.
Brenz (Würtemberg). Kirche. 279. Sc. 580.
Breslau. Dom. 473.
Dominikanerkirche. 473.
Kreuzkirche. 473 f. Sc. 595.
St. Maria-Magdalenenkirche, Portal. 288.
Martinikirche. 474.
Bibliothek, Miniat. 490.
Brie-sur-Yères. Hospital. 114.
Bristol. Kathedrale, Kapitelhaus. 173, 196, 212.
Broadwater. Kirche. 330 n.
Broissac. Kirche. 144 n.
Bromskirchen (Hessen). Kirche. 268.
Bronnbach. Klosterkirche. 322 ff.*
Bruel (Mecklenburg). Kirche. 310.
Brügge. Liebfrauenkirche. 170.
Brüssel. Kathedrale St. Gudula. 169 f., Glasmalerei. 550 n.
Kirche N. D. de la Chapelle. 166.*
Museum, Reliquiarium. 625.
Buchholz (bei Trier). Kirche, Weihrauchgefäss. 616.
Bücken a. d. Weser. Stiftskirche, Glasmalerei. 551.
Buildwas. Abteikirche. 175.
Bures (Normandie). Kirche. 126 n.
Byland. Abteikirche. 176.

Caen. St. Etienne, 81 f., 128 ff.*
St. Trinité. 81 f.
Cambray. Kathedrale. 46, 112.
Cammin. Dom. 311, 475.
Campen. Klosterkirche. 320.
Canterbury. Kathedrale. 173*, 179—185 * 198. Glasmalerei. 554. Fussbodenmosaik. 561.
Kapitelhaus. 212.
Carcassone. Abteikirche St. Nazaire. 138 f.*
Befestigungen. 137 n.
Carden (Mosel), Stiftskirche. 371.
Carlisle. Kathedrale. 208 n.
Cartmel. Abteikirche. 176.
Casamari bei Veroli. Klosterkirche. 326.
Chalgrave Church. Wandmalerei. 541 n.

Châlons-s.-M. Kathedrale. 112. Glasmalerei. 549.
Notre-Dame. 43, 47; 50—53*, 67, 81.
Champagne. Kirche. 69.
Champeau. Kirche. 69.
Chartres. Kathedrale N. D. 37 — 39, 65, 79 — 87*, 89 ff. Wandmalerei. 542. Glasmalerei. 549. Labyrinth. 565. Sculpturen. 567,* 572.*
St. Père, Klosterkirche. 32. Glasmalerei. 547.
Chaudes bei Saumur. Sc. 573.
Chester. Klosterkirche St. John. 195.
Chichester. Kathedrale. 186 f. 204.
Chorin. Klosterkirche. 468 ff.*
Chur. Dom. 351.
Citeaux. Klosterkirche. 318.
Clairvaux Klosterkirche. 318 f.
Clermont-Ferrand. Kathedrale. 140, 408. Glasmalerei. 549.
Cluny. Abteikirche. 81.
Bürgerhäuser. 156 n.
Coblenz. St. Castor 257. Wandmalerei. 515.
Dominikanerkirche. 372.
Gymnasialbibliothek, Miniat. 499.
Colbatz (Pommern), Klosterkirche. 311, 335, 475.
Colmar. Münster. 393.
Conques. Abteikirche. 82.
Conradsburg. Klosterkirche. 240.
Constanz. Dom, Sc. 590 n.
Coucy. Schloss. 114.
Coutances. Kathedrale. 132 f.
Croyland. Abteikirche, Sc. 606.

Darmstadt. Museum, Glasmalerei. 552.
Delbrück. Kirche. 292.
St. Denis. Abteikirche. 33—36, 94 f. Glasmalerei. 546 f. Mosaik. 562. Sc. 567 568 f., 570, 571. Grabplatten. 628 f.
Denkendorf (Würtemberg), Kirche. 279.
Derne (bei Dortmund), Kirche. 295.
Deutsch-Altenburg. Karner. 284.
Deutz. Kirche. Reliquiar 622.
Deventer. St. Nicolaus, S. 462.
Diesdorf. Kirche. 308.
Diest (Belgien). Kirche. 170.
Dijon. Kirche N. D. 155 f. Glasmalerei. 550.
Dinant. Kirche. 170

Doberan. Kirche, Ziegelmosaik. 564.
Dobrilugk. Klosterkirche. 307, 335.
Dol. Kathedrale. 143.
Domblainville. Kirche. 134.
Dorat. Collegiatkirche. 151 f.
Dortmund. Marienkirche. 292.
Dresden. Vaterl. Museum, Ziegelmosaik. 564. Sc. 586.
Durham. Kathedrale. 186, 200. Wandmalerei. 541 n. Sc. 601 n.

Eberbach (Rheingau). Klosterkirche. 3[illegible]
Ebrach (Franken). Klosterk. 330 f., 44[illegible]
Ebsdorf. Kirche. 465.
Eger. Schlosskapelle. 232.
Eichstädt. Dom. 448.
Eisenach. Nicolaikirche. 226.
Eldena. Klosterkirche. 311, 335.
Ellwangen. Kirche. 279.
Elsey (Westphalen), Kirche. 297.
Ely. Kathedrale, 174, 188, 196, 207. Mosaik. 563. Sc. 597 n.
Enkenbach, Klosterkirche. 269.
Enniger (Westphalen), Kirche. 296.
Erfurt. Dom, Kreuzgang. 439 f.
Barfüsserkirche. 441.
Predigerkirche. 441.
Severistiftskirche. 441 f.
Kirche auf dem Petersberge. 225 f.
Erpel (Rhein). 264.
l'Espan bei Mans. Abteik. Grabm. 570.
Esslingen. Dionysiuskirche. 443.
Dominikanerkirche. 443.
Franziskanerkirche. 443.
Eu. Abteikirche. 71. 127 f.
Eusserthal. Klosterkirche. 327.
Evreux. Kathedrale. Reliquiarium. 628.
Exeter. Kathedrale. Capitelhaus. 212.
Faurndau. Kirche 279. Sc. 580.
Fécamp (Normandie). Abteikirche. 126 n. 127.*
Ferrières. Kirche. 69, 78 n.
La Ferté. Kirche. 312.
Figeac (Guyenne). Bürgerhaus. 156. n.
Fontenay. Klosterkirche. 325.
Fontévrault. Abteikirche. Grabmäler. 570.
Forchheim. Schlosskapelle. Wandmalerei. 527.
Fossanova (bei Anagni). Klosterkirche. 335.

Fountains. Abteikirche. 175. 188.
Frankenberg (Hessen). Kirche. 376.
Frankfurt a. M. St. Leonhard. 272 f.
Frankfurt a. O. Nicolaikirche. 468.
Frauenrode (bei Kissingen). Kirche. Sc. 596.
Frauenthal. Klosterkirche. 148 n.
Freiberg. Dom. Goldene Pforte. 227—230.* Sc. 582.
Freiburg (im Breisgau), Münster. 278. 385. 389 ff. 428. Sc. 591 f.
Evangelische Kirche. s. Thennenbach.
Freiburg (a. d. Unstrut). Schlosskapelle. 231 n. 232. Pfarrkirche. 344 n.
Freising. Dom. 279. Sc. 579 ff.
Frétigny. Kirche. Wandmalerei. 542.
Friedberg. Kirche. 376.
Fritzlar. Stiftskirche. 339 f.
Furnes (Belgien). Kirche St. Walpurgis. 170.
Furness (England). Abteikirche. 175.

Gadebusch. Kirche. 310.
Gandersheim. Klosterkirche. 233. 238.
Gebweiler. S. Legerius. 274.
Geddington. Steinkreuz. 603.
Gehrden, Kirche. 292.
Geissnidda. Kirche. 377.
Gelnhausen. Kirche. 270 ff.*
Kaiserliches Schloss. 230 f.*
Genf. Kathedrale, 141 f.
Gent. Dominikanerkirche 170.
Kirche St. Jacques. 165.
Kirche St. Nicolas. 165.
Kloster St. Bavo. 165.
Hospital de la Biloque. Wandmalerei. 542 n.
St. Germain-en-Laye. Schlosscapelle. 100 f.
St. Germer. Abteikirche. 43. 46 f.
Mariencapelle. 100.
Germigny-les-prés. Kirche. 46 n.
Gernrode. Stiftskirche. Sc, 581. 585.
Gerresheim. Stiftskirche. 265. 357.
Gisors. Kirche. 126. n.
Gladbach, siehe München-Gladbach.
Glastonbury. Josephskapelle. 177.
Gloucester. Kathedrale. 177 f. 198. Sc. 600.*
Kapitelhaus. 212
Gnadenthal bei Schwäbisch Hall. 444.
Gnesen, Dom. Erzthüren. 609.
Gögging (bei Regensburg). Sc. 579.
Göllingen. Kirche. 231. n.
Gorkum. Johanniskirche. Wandmalerei. 526.
Görlitz. Petrikirche. 226.
Goslar. Marktkirche (St. Cosmas und Damianus). 239.
Kirche des Klosters Neuwerk. 239 ff. Wandmalerei. 519.
Kirche auf dem Frankenberge. 238 f.
Kaiserhaus. 232.
Gramzow (Mark Brandenburg). Kirche. 470.
Grantham. Kirche. 208.
Graville. Kirche. 126. n.
Greifswald. Jacobskirche. 476.
Marienkirche. 476.
Grenoble. St. André. 136.
Gröningen. St. Martin 463.
Grünberg (Hessen). Kirche. 376.
Gurk. Dom. Wandmalerei. 528 ff.*

Halberstadt. Dom. 208.* 354 ff.* Teppiche. 537 n. Glasmalerei. 553.
St. Burchhard. Klosterkirche. 332.
Liebfrauenkirche. Wandmalerei. 519.
Hamburg. Ehem. Kathedrale. Mosaik. 563.
Hamersleben. Kirche. 233. 241.
Hamm (Westphalen). Pfarrkirche. 379.
Hartberg. Karner. 284.
Hatfield. Kirche. Sc. 601.
Havelberg. Dom. 305. 471.
Hayna. Klosterkirche. 333. 377.
Heiligenkreuz bei Wien, Klosterkirche. 285. Kreuzgang. 357. Glasmalereien. 316. 552 f.
Heiligenkreuz (bei Meissen). Klosterkirche. 433.
Heilsbronn. Klosterkirche. 321. 333. 448. Tafelbild. 536. Glasmalerei. 553.
Kapelle 356 f.*
Heimersheim (Rhein). Kirche. 264. Glasmalerei. 551.
Heiningen. Klosterkirche. 238.
Heisterbach. Klosterkirche. 254 ff.* 334.
Herford (Engl.). Kathedrale. 177 f. 203. 208.
Herford (Westphalen). Münster. 296 f.
Herzogenbusch. Johanniskirche. 463.
Hietzing bei Wien. (König v. Hannover.) Miniat. 488. Altärchen. 619.
Hildesheim. Dom. Fussbodenmosaik. 560. Kronleuchter. 610 f. Taufbecken. 617 f. Reliquiarium. 624.

St. Michaeliskirche. 233. 353. Deckengemälde. 521 f.*
Himmelpforten. Klosterkirche. 448. n.
Hirzenach. Kirche. 372.
Hitchendon. Kirche. Sc. 601.
Hoerste (Westphalen). Kirche. 292.
Hohenfurt. Klosterkirche. 334. n.
Hostivar. Kirche. 290.
Horpacs. Kirche. 287.
Hovedöe (Norwegen). Ziegelmosaik. 564.
Hradist. Klosterkirche. 333 n.
Huckarde (Westphalen). Kirche. 297.
Hude (Oldenburg). Klosterkirche. 352. 464.
Huy. Kirche. 170.

St. Jacob (Böhmen). Kirche. 290.
St. Ják (Ungarn). Klosterkirche. 287.
Idensee. Kirche. 240. n.
Jerichow. Klosterkirche. 302.* 305 f.
Ilbenstadt. Kirche. 225.
Inichen (Tyrol). Kirche. 351 n. 457.
Jouarre. Kirche. Reliquiarium. 628.
Jouy-le-Moustier. Kirche. 69.
St. Julien bei Rouen. Kirche. 125.
Jumièges. Kapitelsaal. Mosaik. 562.
Jüterbog siehe Zinna.

Kaiserswerth. Stiftskirche. Reliquienschrein. 624.
Kaurzim (Böhmen). St. Stephan. 456.
Kentheim (Schwarzwald). Waldkapelle. Wandmalerei. 527.
Ketton (Rutlandshire). Kirche. 196.
Kirkstall. Abteikirche. 175.
Klein-Mariazell. Kirche. 287.
Klosterneuburg bei Wien. Abtei. Kreuzgang. 457 f. Glasmalereien. 553. Altaraufsatz. 619. ff.*
Klosterrath. Kirche. 253 f.
Knechtsteden. Klosterkirche. 246.
Kobern. Mathiaskapelle. 244*. 260 f.
Köln. Dom. 394—421. (408*. 417*. 418*.) Reliquiarium. 622. 623*.
St. Andreas. 265.
St. Apostel. 247—251*. 265. 266. Kelch. 619. n.
St. Cunibert. 267. 357. Wandmalereien. 515. Glasmalereien. 551.
Dominikanerkirche. 421.
St. Georg. Taufkapelle. 259.
St. Gereon. 216. 246. 365. Mosai 561. Taufkapelle, Wandgemäl 514 f.*
St. Maria im Capitol. 258. Kryp Wandgemälde. 515.
St. Maria in Lyskirchen. 258. 266.
St. Maria in der Schnurgasse. Reliquarium. 622.
Gross St. Martin. 247—249. 266.
Minoritenkirche. 421.
St. Pantaleon. 258. Kronleuchter. 610.
St. Severin. Wandgemälde. 515. Labyrinth. 566. Reliquiarium. 622.
(Ehemal.) Kloster Sion. 265.
St. Ursula. Wandgemälde. 515. Reliquiarium. 622.
Stadtthore. 252.
Königslutter. Kirche. 241. Kreuzgang. [illegible]
Koesfeld. St. Jacobskirche. 292. 295.
Kolin. Bartholomäuskirche. 456.
Komburg. Klosterkirche. Kronleuchter. 610 f.
Kreuznach. Karmeliterkirche. 373.
Krewese (Mark Brandenburg). 305.

Laach. Klosterkirche. 243. 245.
Grab des Stifters. 380.
Kreuzgang. 268. 358.
St. Lambrecht. Karner. 284.
Landsberg. Schlosskapelle. 232.
Langres. Kathedrale. 154.
Langrune (Normandie). Kirche. 133.
Laon. Kathedrale. 55—59*. 63 f. 65 f* 81 ff. 104. 106. Sc. 571.
Kreuzgang. 113.
St. Martin. 68.
Lauffen am Neckar. 443.
Lausanne. Kathedrale. 140 f. Glasmalerei. 550.
Léau (Belgien). Kirche. 168.
Lébeny (Ungarn). Klosterkirche. 287.
Legden (Westphalen). Kirche. 295. 298.
Glasmalereien. 551.
Lehnin (Mark). Klosterkirche. 335. 468.
Leiden siehe Lébeny.
Lette (Westphalen). Kirche. 293.
St. Leu d'Esserant. Klosterkirche. 73 f.*
Lichfield. Kathedrale. 213 n. Sc. 606.
Kapitelhaus. 213 f.* Sc. 607.

Lilienfeld. Klosterkirche. 338 f.* Kreuzgang. 357.
Limburg an der Lahn. Stiftskirche. 361. ff.* Sc. 596.
Limoges. Kathedrale. 153. Zeichnungen. 118.
Lincoln. Kathedrale. 188 f. 196. 200. 201. 204.* 207. 208. Glasmalerei. 554. Sc. 604 f. 606.
Linz (Rhein). Kirche. 264.
Lippoldsberg (Westphalen). Klosterkirche. 292.
Lippstadt. St. Jacobikirche. 378.
St. Marien. 295 f. 297 n. 298.
St. Nicolaus. 295.
Lisieux. Kathedrale (jetzt St. Pierre.) 132.
Loccum. Klosterkirche 326 f*.
London. St. Saviours-Kirche. 196. 204.
Templerkirche. 185 f. 196. 204. Sc. 600 f.
Westminster-Abteikirche. 196 ff. 199. 207. Wandmalerei. 541 n. Mosaik. 561. Sc. 601 f. 629.
Kapitelhaus. 207. 215 f. Mosaik. 564.
Palast, ehem. painted chamber. Wandmalerei. 540.
Lambeth House. Kapelle. 296.
Brit. Musueum. Miniat. 504 (2). 506 (4). Goldschmiedsarbeit. 629.
South-Kensington-Museum. Reliquiarium. 621. 622.
Longpont. Abteikirche. 68. 73. 334.
St. Lorenzen. Karner. 284.
St. Loup bei Provins. Kirche. Sc. 568.
Louviers. Kathedrale. 132.
Löwen. Dominikanerkirche. 170.
Lübeck. Dom. 307.
Marienkirche. 465. ff.* Briefkapelle. 216
Lüne bei Lüneburg. Kirche. 465. Tafelgemälde. 536.
Lüneburg. Johanniskirche. 465.
Lüttich. Bartholomäuskirche. Taufbecken. 616. 618.
Kreuzkirche. 158.
Lyon. Kathedrale. 137. Sc. 577.

St. Macaire. Kirche St. Sauveur. 46. n.
Maestricht. Frauenkirche. 158.
St. Servatiuskirche. 158. Reliquiarium. 625.
Magdeburg. Dom. 359 ff.* 433 f.
Kreuzgang. Wandbilder. 522 f.
Liebfrauenkirche. 361.
Mainz. Dom. 252. 269. 272 f. Sc. 595. Barbarakapelle. 427. Kapitelsaal. 379.
Malmsbury. Abteikirche. 176*. Sc. 597.
Le Mans. Kathedrale. 88.* 89. 94. 405. Glasmalerei. 547. 549. Sc. 568. Museum. Grabplatte. 627.
Mantes. Collegiatkirche. 69. ff. Sc. 569.
Marburg. Elisabethkirche. 373 ff.** Glasmalerei. 553. Sc. 594. Reliquiarium. 624. Schlüssel 630 n.
Marienkirche. 376.
St. Marie-des-Champs. Kirche. 126 n.
Marienburghausen. Klosterkirche. 448. n.
Marienfeld. Klosterkirche. 332.
Marienstatt. Klosterkirche. 334. 381 ff.*
Marienthal. Klosterkirche. 321. 332.
St. Martin-aux-Bois. Refectorium. 101.
Maulbronn. Klosterkirche. 321. 337 f. Kloster. 355. 358.
Mauresmünster. Stiftskirche. 393.
St. Maximin. Klosterkirche. 136.
Meaux. Kathedrale. 71 f.
Meissen. Dom. 437. ff. Sc. 590.
Melverode. Kirche. 236 f.*
Memleben. Klosterkirche. 344. Wandmalerei. 520 f.
Merseburg. Dom. 344. n. Sc. 585 f. 596. Neumarktskirche. 226.
Merzig. Kirche. 252.
Meslay. Pachthof. 115. n.
Metelen. Kirche. 293.
Methler. Kirche. 296 f. Wandmalerei. 517 f.
Mettlach. Abtei. Reliquiarium. 621.
Metz. Kathedrale. 158. 426.
Kirche St. Martin. 157.
Templerkirche. 156. Refectorium der Templer, Wandmalerei. 542.
Kirche St. Vincent. 157.
Meung-sur-Loire. St. Liphard. 46 n.
Mildenfurth. Klosterkirche. 343. 354.
Minden. Dom. 293. 428 ff.*
Mödling. Karner. 284. 287. Wandmalerei. 528.
Mont-aux-Malades (Normandie). Kirche St. Thomas-le-Martyre. 125.
Montier-en-Der. Abteikirche. 68.

Montmajour. Kirche Sainte Croix. 46 n.
Montréal. Kirche 155.
Mont-Saint-Michel. Kreuzgang. 194 n.
Morimond. Klosterkirche. 319.
Mortain (Normandie). Stiftskirche. 132.
Moudon. Kirche. 142 f.
Moulineaux (Normandie). Kirche. 133.
Mühlhausen (Thüringen). Blasiuskirche. 355.
Mühlhausen in Böhmen (Milevsko). Klosterkirche. 289. 456.
München. Bibliothek. Miniat. 488. 495 f. 496 f.*
Nationalmuseum. Tafelbilder. 527.
München-Gladbach. Klosterkirche. 422.
Münster. Dom. 293. Wandmalerei. 518. Sc. 590 f.
St. Servatius. 295.*
Provinzialmuseum. Tafelbild. 534.
Münstermaifeld. Martinskirche. 264. 268.
Münzenberg. Schloss. 231 f.

Namur. Nonnenkloster. Goldschmiedswerke. 625.
Narbonne. Kathedrale. 138. Grabm. 577.
Abteikirche St. Paul. 137.
Naumburg. Dom. 340 ff. 354. 434. Sc. 588.* 589 f.
Nesle. Kirche. 69.
Neuendorf (Altmark). 470.
Neufchâtel (Schweiz). Stiftskirche. 350 f.
Neufchâtel (Normandie). Kirche. 126 n.
Neukloster (Mecklenburg). Kirche. 310.
Neu-Ruppin. Klosterkirche. 303 n.
Neuss. St. Quirin. 243*. 257.
Neustadt-Eberswalde. Maria-Magdalenenkirche. 470.
Neuweiler. Kirche St. Peter u. Paul 274. ff*. 384. Glasmalerei. 552. St. Adelphi. 276.
St. Nicolaus-en-Glain (Belgien). Abteikirche. 158.
Nienburg (Sachsen). Klosterkirche. 379.
Nieuport (Belgien). Schloss. Wandmalerei. 542 n.
Nordhausen. Dom. 355.
Norrey (Normandie). Kirche. 133.
Nordhampton. Steinkreuz. 603.
Norwich. Kathedrale. 174. 198. Sc. 597. n.
Notre-Dame-des-Dunes (Flandern). Abtei 117.
Notre-Dame-de-Presles (Champagne). Kirche. Wandmalerei. 542.
Novgorod. Sophienkirche. Erzthüren. [illegible]
Noyon. Kathedrale. 43—46*. 363*. Ta[illegible]gemälde. 536.
Kreuzgang. 113.
Nürnberg. Euchariuskapelle. 331 n. [illegible]
St. Jacob. Tafelbild, 536 n.
St. Lorenz. 449 f. Teppiche. 537 n.
St. Sebald. 330 n. 348 f.
Burgkapelle. 232.
German. Museum. Miniat. 500.

Obasine. Klosterkirche. Sc. 577.
Ober-Marsberg. Kirche. 296.
Nicolaicapelle. 377 f.
Oberstenfeld (Würtemberg). Kirche. [illegible]
Oberwerba. Kirche. 268.
Ober-Wittighausen. Kirche. 282. Sc. [illegible]
Oedenburg. Karner. 284.
Offenbach am Glan. Klosterkirche. 371.
Oliva. Klosterkirche. 311. 335.
St. Omer. Kathedrale. 93. Mosaik. [illegible] Goldschmiedsarbeiten. 626.
St. Bertin. Mosaik. 562. Museum. Gold-schmiedsarbeiten. 626.
Ootmarsum (Holland). St. Simon u. Judas Sc. 462.
Opherdike (Westfalen). Kirche. 292.
Oppenheim. Katharinenkirche. 369 n. [illegible]
Orbais (Champagne). Kirche. 53.
Orléans. Kathedrale. 408.
Osmoy (Normandie). Kirche. 125.
Osnabrück. Dom. 293. Taufbecken. 615 f. Reliquiarium. 624.
Otterberg. Klosterkirche. 270. 333.
Ourscamp (Picardie). Abteikirche. 68. Hospital. 114.
Oxford. Kathedrale. 174. 177 f. 209*. Kapitelhaus. Sc. 212.
Christ-church. 175*.
Merton College. Capelle. 210*. 211 f.
Bodl. Bibliothek. Miniat. 505.

Paderborn. Dom. 292. 299 f. 379. Sc. 591.
Paris. Kathedrale N.-D. 55—60*. 63. 65. f. 74. 81 ff. 89. 104. 408. Glasmalerei 549 f. Sc. 569. 572. 573. Thürbeschläge. 630 f.

Sainte - Chapelle. 75*. 96—99*. 115. Glasmalerei. 549 f. Sc. 573.
Saint-Germain-des-Prés. 54. 67. Refectorium u. Marienkapelle. 99.
Saint-Martin-des-Champs. 32. Refectorium. 101.
Bibliothek. Manuscript des Villard de Honnecourt. 118—122. Miniaturen. 489. 490 n. 501 (2). 503 f. (2). Kelch. 619 n.
Bibliothek des Arsenals. Miniaturen. 501. 506.
Museum des Hôtel-de-Cluny. Email. 627. 627. Schlosserarbeit. 631.
Museum des Louvre. Elfenbeinsculpt. 608.
Paulinzelle. Kirche. 226.
Pelplin. Klosterkirche. 333.
Perschen (bei Regensburg). Todtenkapelle. Wandmalerei. 528.
Peterborough. Kathedrale. 196. 199. 200. 201. Sc. 606.
Petershausen. Klosterkirche. 278.
Petit-Angely (Normandie). Kirche St. Sauveur. 133.
Petronell. Karner. 284.
Pfaffenheim (Elsass). Kirche. 276 f.
Pfaffen-Schwabenheim. Abteikirche. 271.
Pforta. Klosterkirche. 432.
St.-Pierre-sur-Dive. Kapitelsaal des Klosters. Mosaik. 562.
Plettenberg (Westphalen). Kirche. 296.
Plieningen (Würtemberg). Kirche. 279.
Podvineo (Böhmen). Kirche. 387. 290.
Poitiers. Kathedrale. 146—150*. Glasmalerei. 548.
Kirche St. Jean. Wandmalereien. 541 f.
Kirche St. Radegonde. Glasmalerei. 547.
Grafenschloss. 114.
St. Pol-de-Léon (Bretagne). Kathedrale. 144.
Pont-à-Mousson (Lothringen). Kirche St. Martin. 158.
Pont-Aubert (Burgund). Kirche. 155.
Pontigny. Klosterkirche. 318 f.
Pötnitz bei Dessau. Pfarrkirche. 344.
Prag. St. Agnes. 455.
St. Johann. in vado. 289.
Stift Strahow. Kirche. 289.
Alte Synagoge. Sc. 457.
Bibliothek Lobkowitz. Miniat. 497*.
Vaterl. Museum. Miniat. 491*. 499.
Preuilly. Klosterkirche. 31.
Pulkau. Karner. 284.

Quedlinburg. Stiftskirche. Wandmalerei. 519. Teppiche. 537 f.
Querqueville. K. St. Germain. 46 n.
Quimperlé (Bretagne), Kirche Sainte Croix. 46 n.

Ramersdorf. Kapelle. siehe Bonn.
Rampillon. Kirche. Sc. 568.
Ratibor. Schlosskapelle. 474 f.
Ratzeburg. Dom. 310.
Recklinghausen. Kirche. 293.
Regensburg. Dom. 453. ff. Kelch. 619.
Alte Pfarre. 450 ff.
Dominikanerkirche. 330 n. 452.
St. Emmeran. Kreuzgang. 450. f.
St. Jacob (Schottenkirche). 280 ff. Sc. 579.
Obermünster. Wandmalereien. 527 f.
Reichenberg bei St. Goarshausen. Burg. 380.
Reichenhall. Kirche St. Nicolaus. 282.
Remagen. Kirche. 380.
Rétand (Saintonge). Kirche. 145 n.
Reutlingen. Marienkirche. 444.
Rheims. Kathedrale. 74. 79—87*. 89. ff.* 103. ff.* Wandmalerei. 542. Glasmalerei. 549. Sc. 574 n. 576*.
Saint-Nicaise. 106. ff.* Kreuzgang.
Saint-Remy. 113. 43. 47—50.* 81. Fussbodenmosaik 560 f.
Erzbischöfliche Kapelle. 100.
Maison des musiciens. 114. Sc. 573.
Rhenen (Holland). St. Cunera. 463.
Riddagshausen. Klosterkirche. 328 ff*.
Riechenberg bei Goslar. Klosterkirch . 233.
Riotard. Kirche Saint-Jean-Baptiste. 46 n.
Ripon. Münster. 200.
Rochester. Kathedrale. 195 f. 200. Sc. 597 n.
Roda. Klosterkirche. 333. 433.
Rolduc siehe Klosterrath.
Romans (Dauphiné). Kirche St. Bernard. 136.
Rommersdorf (Rhein). Abtei. 266 f. 268.

Romsey. Abteikirche. 178*. 195. 205*. Sc. 597 n.
Rosheim. Kirche St. Peter u. Paul. 329 n. Sc. 580.
Rostock. Dom. Taufbecken. 618.
Roth an der Our. Kirche. 252.
Rothenburg a. d. Tauber. Franciskanerk. 448.
Rouen. Kathedrale. 74. 92. 130 ff. 207 n. Glasmalerei. 549. Sc. 599 n.
Rounds. Kirche. 208.
Royaumont bei Paris. Abtei. 117.
Ruffach. Kirche. 384.
Ruremonde. Liebfrauenkirche. 159 f.*
Rüthen (Westphalen). Kirche. 296.

Sains bei Amiens. Pfarrkirche. Sc. 573.
Salem. Klosterkirche. 332. 446 ff*.
Salisbury. Kathedrale. 190—192*. 199. 201. 203*. 205*. 207. 209. Sc. 599. (2).
Kapitelhaus. 207.* 214 f.* Sc. 606. 607.
Salzburg. St. Peterskirche. 351 n.
Pfarrkirche (Franziskanerkirche). 351 n. 352.
Salzwedel. St. Lorenz. 308 f.
St. Marienkirche. 303 n.
Sangerhausen. Kirche. 239 n.
Sayn. Klosterkirche. 257. 265.
Scheiblingskirchen. Karner. 284.
Schlagsdorf. Kirche. 310.
Schlettstadt. Münster St. Georg. 384 f.
Schöngrabern. Kirche. Sc. 285.
Schulpforta siehe Pforta.
Schwärzloch (Würtemberg). Kirche. 279.
Schwarzrheindorf. Kirche. Wandbilder. 508 ff.*
Sees. Kathedrale. 132.
Seligenstadt. Abteikirche. 272.
Schloss. 232.
Seligenthal bei Landshut. St. Afrakapelle. Sc. 581.
Semur. Kirche Notre-Dame. Glasmalerei. 550.
Senauque. Klosterkirche. 135. 325.
Senlis. Kathedrale. 55. 62 f. 65. Sculpt. 569.
Sens. Kathedrale. 55. 60 f.* 81.
Synodalsaal. 113.
Sieding. Kapelle. Wandmalerei. 528.
Siegburg. Pfarrkirche. Reliquiarien. 622.
Sinzig. Kirche. 263 f.
Sitten. St. Valerienkirche. 142.
Soest. Münster St. Patroclus. Wandmalerei. 516. Glasmalerei. 551.
St. Maria zur Höhe. 296 f.
St. Maria zur Wiese. Tafelbilder. 534 f.*
Minoritenkirche. 432.
St. Nicolaus. Wandmalerei. 516 f.
Petrikirche. 425.
St. Thomas. 296.
Soissons. Kathedrale. 46. 73. 75 f. 85. 90. 115. Glasmalerei. 549.
Saint-Jean-des-Vignes. Kreuzgang. 113.
Southwell. Kollegiatkirche. 194.
Speyer. Dom. 268.
Stralsund. Katharinenkirche. 475.
Strassburg. Münster. 277 f. 385 ff.* Glasmalerei. 552. Sc. 591 ff.*
Bauhütte des Domes. Zeichnungen. 115.
Ehemalige Stadtbibliothek (verbrannt). Miniat. 485. ff.*
Stuttgart. Stiftskirche. Sc. 595.
Oeffentl. Bibliothek. Miniat. 490 (2).
Privatbibliothek des Königs. Miniat. 489* 490. 493 f. 499.
Süpplingenburg bei Königslutter. Kirche. 343 f.
Sylvacane. Klosterkirche. 135. 325.

Tepl. Stiftskirche. 289.
Tewkesbury. Abteikirche. 178. Monument des Alanus. 188.
Thalbürgel. Kirche. 225 f.
Thennenbach. Klosterkirche (jetzt in Freiburg). 334 f.
Tholey bei Trier. Kirche. Sc. 587.
St. Thomas an der Kyll. Klosterkirche. 253.
Thorouet. Klosterkirche. 135. 325.
Tintern. Klosterk. 210 n.
Tischnowitz. Klosterk. 287. 352.
Tisnitz. Kirche. 290.
Tollbath (Bayern). Kirche. 279.
Tongern. Frauenk. 170.
Toul. Kathedrale. 157. Kreuzgang. 157.
Kirche St. Gengoul. 158. 369 n.
Toulouse. St. Saturnin. 82.

Tournay. Kathedrale. 160—163*. 170 f. 405. 410 n. Wandmalerei. 542. Glasmalerei. 550 n. Reliquiarien. 621. 624.
St. Jacques. 164 ff.
St. Madeleine. 166.
St. Quentin. 165.
St. Piat. 165.
St. Pierre. 165.
Tournus. St. Philibert. Wandmalereien. 542.
Tours. Kathedrale. 112. Glasmalerei. 549.
St. Julien. 112.
Trausnitz. Burgkapelle. Sc. 581.
Trebitsch. Klosterkirche. 287. 352 f.
Trebnitz. Klosterkirche. 353. Hedwigskapelle. 474.
Treffurt. Kirche. 226.
Treuenbrietzen. Nicolaikirche. 307 f.
Trier. Dom. 247. 250 ff. Sc. 580. Kreuzgang. 370 f.
Liebfrauenkirche. 365 ff.* Sc. 586 f.
Mathiask. 252 f. Reliquiar. 622.
Stadtbibliothek. Rel. 622.
Troyes. Kathedrale. 92 f. 95. 408. Glasmalerei. 549. Goldschmiedsarbeiten. 627.
Saint-Urbain. 108—111. 392. Glasmalerei. 550.
Tuln. Dreikönigskapelle. 284. 287. Wandmalerei. 528.

Utrecht. Dom. 426. 463.
Buurkirche. 463.

Valasse. Abteikirche. 225.
Vallemagne. Klosterk. 138.
Vaux-de-Sernay, Klosterk. 325.
Vendôme. St. Trinité. Glasmalerei. 547.
Verden. Dom 465.
Verdun. Kirche St. Nicolas-de-Gravière. 157.
Vermanton bei Auxerre. Kirche. 148 n.
Verne (Westphalen). Kirche. 292.
Veselis (Lothringen). Kirche. 158.
Vessera. Klosterkirche. 226.
Veulettes. Kirche. 126 n.
Vézelay. Abteikirche. 154.
Vianden. Schlosskapelle. 261 f.
Vietlübbe (Mecklenburg). Kirche. 310.
Vignogoul. Klosterkirche. 136.
Villeneuve l'Archevêque bei Sens. Sculpt. 573.
Villers (Belgien). Kirche und Kloster. 167 ff.*
Vreden (Westphalen). Kirche. 293.

Walkenried. Klosterkirche. 327.
Waltham. Steinkreuz. 603.
Warburg. Kirche. 297.
Warmington. Kirche. 196. 207.
Wartburg. 232.
St. Waudrille. Kirche St. Saturnin. 46. n.
Wechselburg. Kirche. 225 f. Sc. 582. 584 f. 596.
Weinsberg. Kirche. 279.
Weissenburg. Abteikirche. 393 f.*
Weissendorf. Kirche. 279.
Wells. Kathedrale. 194 f. 199. 202. 204. Sc. 603 f. 607. Kapitelhaus. 210* n.
Wenlock Prior. Kirche. 196.
Werben (Altmark). Kirche. Kelch. 619. n.
Werden. Abteikirche. 364 f.
Wetter. Kirche. 376.
Wettingen (Schweiz). Klosterkirche. Glasmalereien. 552.
Wetzlar. Stiftskirche. 377. Sc. 587.
Wickede (Westphalen). Kirche. 297.
Wien. St. Stephan. 285 f.
Michaelerkirche. 352.
Wiener Neustadt. Stiftskirche. 285. 287. 352.
Karner. 284.
Wiesbaden. Museum. Sc. 595.
Wimpffen am Berg. Schloss. 232.
Wimpffen im Thal. Stiftskirche 444. ff. Sc. 594.
Winchester. Kathedrale. 187. Wandmalerei. 541 n. Sc. 601.
Wolfenbüttel, Bibliothek, Miniaturen. 489, 490, 493.
Worcester, Kathedrale. 188 f. 198. 204. Sc. 599, 607.
Kapitelhaus. 282.
Worms, Dom. 268. 269. Wandmalerei. 516. Tafelbilder. 536.
Paulskirche. 268 f.
Wunstorf. Klosterk. 233. 238.

Würzburg, Dom. Säulen. 282. Taufbecken. 618.
Deutschherrnk. 448.
Bibliothek. Miniat. 499.

Xanten, Stiftskirche. 369 n. 423 f.*

York, Kathedrale. 196, 199, 207, 208 n. Glasmalerei. 554.
Kapitelhaus. 215.
St. Mary. 211.
Ypern. St. Martin. 166, 170.

Zabor, Kirche. 287, 290.
Zehdenick, Kirche. Kelch. 619 n.
St. Zeno (bei Reichenhall). Kirche. 351 u. Sc. 581.
Zerbst, Bartholomäusk. 226.
Zillis (Schweiz). Deckenbilder. 531.
Zinna (bei Jüterbog). Klosterk. 327.
Zout-Leeuw s. Léau.
Zürich, Grossmünster. 351. Kreuzgang 278 f.*
Zütphen, Walpurgiskirche. 463.
Zwetl, Kloster. Kreuzgang. 357.

Alphabetisches Register

der im V. Bande erwähnten Künstlernamen.

(A. bedeutet Architekt, B. Bildhauer, M. Maler).

Abraham, Erzgiesser. 609.
Achard, Klosterbruder zu Clairvaux. A. 321.
Agnes, Aebtissin zu Quedlinburg, Teppichwirkerin. 538.
Albero, A. 248.
Albertus Magnus, A. 412 f. 421.
Alexander, M. u. Bildschnitzer. 533 n.
Alexander von Abyngton, B. 603 n.
Arnold, Dombaumeister zu Köln. 415.
Arnulphus de Bincho, A. 166.

Berthold, Klosterbruder. A. 321 n.
Bodo, A. 326.
Bohusse, M. 500.

Clemens von Chartres, Glasmaler. 549 n.
Conrad de Husa, Goldschmied. 619.
Conrad von Scheyern, M. 495 f.

Eckard von Worms, Erzgiesser. 618.
Eilbert von Köln, Goldschmied. 619.
Erwin von Steinbach, A. 386 ff. 391 ff. 592.
Eudes von Montreuil, A. 70 n. 96, 101, 123.
Everhard von Köln, A. 181 n.
Everwin, M. 517.

Geoffroy de Noyers, A. 189 n.
Gerhard, Erzgiesser. 617.
Gerhard von Rile, A. 400. 410 n. 414 ff. 419. 421 n. 422.
Gervasius, A (?). 184 n.

Heinrich, Abt von Walkenried. A. 321 n.
Heinrich, A. in Achen. 426.
Heriman, M. 488.
Herrad von Landsperg, Aebtissin, M. 485 f.
Hugo, M. 506.
Hugo li Bergier, A. 107. 123.
Hugo, Mönch zu Oignies, Goldschmied. 625.
Humbertus, A. 393 n.

Ingelramnus, A. 123, 130.
Johannes, Dombaumeister zu Köln. 415, 419.
Johannes Anglicus, A. 109. 392.
Johannes de Campis, A. 124. 140.
Johannes von Chelles, A. 124.
Johann von Kirchheim, Glasm. 552 n.
Johannes von Limoges, Goldschmied. 629.
Jordan, Klosterbruder. A. 321 n.
Jousselin de Courvault, A. 96.

Miroslaus, M. 492.

Nicholas Dymenge, A. 603 n.
Nicolaus von Verdun, Goldschmied. 619 f.

Odo, Goldschmied. 540.

Petrus von Rom, Mosaicist. 561.
Pierre de Montereau, A. 96—101, 123.

Ralph von Chichester, B. 603 n.
Riquin, Erzgiesser. 609.

Robert de Corf, B. 603 n.
Robert de Coucy, A. 107, 123.
Robert de Luzarches, A. 124.
Roger von Rheims, Glasm. 545 n.

Sabina, Bildhauerin zu Strassburg. 591 f.

Thomas von Cormont. A. 124.
Torell s. **Wilhelm**.

Villard de Honnecourt, A. 118—122. 216. 329. 481.
Vogelo, Subdiaconus, A. 367.

Waismuth, Erzgiesser. 609.
Walter, M. 541.
Welleslaus, M (?). 497.
Wiegand, Mönch zu Georgenthal, A. 321 n.
Wilhelm aus England, A. 180 f.
Wilhelm der Florentiner, M. 540.
Wilhelm von Irland, B. 603 n.
Wilhelm von Sens, A. 180 ff.
Wilhelm Torell, B. 601.
Wilhelm von Westminster, M. 540.
Wolbero, A. 257.

Druck von Bär & Hermann in Leipzig.

Druck von Bär & Hermann in Leipzig.

